2005

ANUL CERVANTES

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA
(1547–1616).

Cătălina BUZOIANU

Despre Cervantes și despre „Don Quijote"

Un mare creator, aproape întotdeauna, se confundă cu opera sa. El dispare într-un fel, devine o enigmă, se dizolvă în mai multe niveluri de adevăr, din ce în ce mai înșelătoare. La Stratford, ghidul meu, un gentleman perfect, îmi vorbea enigmatic despre Shakespeare, subtil ca Sherlock Holmes. „Aici s-a născut, dacă s-a născut aici...", „aici a fost îngropat, dacă ar fi îngropat aici...". Mozart a fost aruncat într-o groapă comună și rămășițele lui au fost distruse în var. Nimeni nu știe cu adevărat dacă ciungul din Lepanto și-a pierdut brațul în celebra bătălie sau dacă el este acel Miguel de Zervantes, stranie coincidență, condamnat în contumacie să-i fie tăiată mâna dreaptă și la zece ani de exil, pentru că rănise cu spada un alguazil.

Se spune că marii creatori se confundă de obicei cu opera lor și cu personajele lor. Se spune că Don Quijote și Sancho Panza l-au înghițit pe Cide Hamete Benengeli, cronicar arab, nume tradus în spaniolă ca „ Fiul Cerbului", adică Cervantes. Dar autorul își face drumul în istorie ca Giness de Passamonte (cel care străbate muntele, Ghidul), ocnașul care își scrie cartea în închisoare, ca și Cervantes, în celula din Algamacilla de Alba, satul de al cărui nume nu vrea să-și amintească, celula în care i-a dat viață lui *Don Quijote.*

Sau poate își face drum în istorie ca Samson Carrasco, bacalaureatul din Salamanca, acel Cavaler al Oglinzilor, reflexul lui Don Quijote, sau acel cavaler al Lunii Albe, acea lună spre care se îndreaptă, la sfârșit, Cavalerul Tristei Figuri. Tot ceea ce știu este că acest om, hărțuit de viață, care a cunoscut umilința, mizeria cea mai abjectă, și-a creat eroii din propria lui suferință și din atrocitatea vieții lui, dar le-a dăruit nostalgia, nostalgia lui, nostalgia sublimului imposibil.

Tot ceea ce știu este că personajul și dublul său, vreau să spun Nebunia spiritului și Înțelepciunea corpului, găsesc o singură identitate în aventurierul de geniu ascuns în substanța lor de carne și de vis.

Cine este Cervantes? Cine este *Don Quijote*? Cine este *Sancho Panza*? Este omul contemporan al tuturor timpurilor, pe care le străbate într-o infinită căutare de sine însuși. Un spațiu închis este o cușcă prea strâmtă pentru cavalerul leilor în cușcă. Peste tot, cuști: curtea satului fără nume, cușca-închisoare unde este înlănțuit și, în sfârșit, scena unui teatru-cutie pe care o distruge. Rătăcitor este drumul său, așa cum este rătăcirea celui mai strălucit spirit din La Mancha.

„Raționamentele chemărilor iraționale la rațiune, din care, în fiecare zi, oamenii de bine toacă rație, fac anemică rațiunea" și o hăituiesc prin poarta rătăcirii. Este o frază aparent absurdă, la începutul romanului, dar ideologic perfectă. Aici se găsește cheia personajului și a dublului său: rația impusă rațiunii. Aici este revolta lui Don Quijote.

Pentru îndrăgostitul de absolut, lumea nu poate fi nimic altceva decât o copie vulgară a arhetipurilor ideale. Evadarea în vis, în rătăcire, descoperă urmele platonice în peștera din Montecino, unde Aldonza–Dulcineea este cea mai reală dintre fantome, iar nebunia lui Don Quijote se sparge în fața oglinzii realității. Dulcineea este alungată de o femeie ca oricare alta. Explorând caverna (subconștientul său), Don Quijote descoperă vindecarea maladiei sale. Psihoterapie curată!

Când și până unde se identifică cele două personaje – Don Quijote și Sancho Panza? Întotdeauna se afirmă că Don Quijote reprezintă visul, idealul, nebunia, și Sancho pragmatismul, realitatea, bufoneria. Menajera lui Don Quijote este cea care are dreptate. Sancho este tot atât de nebun, rătăcitor și rătăcit ca și Don Quijote. Și tot atât de trist în cușcă, și tot atât de îndrăgostit de libertate. Dacă Don Quijote este devorat de nostalgia inaccesibilului, Sancho este devotat până la moarte stăpânului său, modelului său inaccesibil. Sensul poetic al modelului este că Sancho are nevoie de nebunia și moartea lui Don Quijote pentru a înțelege, pentru a deveni un om întreg. La sfârșit, Don Quijote l-a invadat pe Sancho, el este în spiritul lui Sancho, în toată ființa lui. Sancho pleacă împreună cu Don Quijote în căutarea aventurilor, pentru că Sancho vrea el însuși să iasă din cușcă. El înțelege ficțiunile lui Don Quijote, dar devine duplicitar, pentru că nu vrea să părăsească aventura. La sfârșit, Sancho crede în adevărul ficțiunilor. Don Quijote face drumul invers. El este profetul vârstei de aur, el vede halucinațiile spiritului său ca un spectator. El predică filosofia dragostei ca și Don Juan, un alt personaj însoțit de dublul său; după Otto Rank, el iubește toate femeile, numai că este mai selectiv decât Don Juan. El reduce toate numele la unul singur. El face din Dulcineea imaginea ideală a femeii. De altfel, Dulcineea lui Cervantes este un personaj androgin, căci prima dată Don Quijote i se adresează cu „Îngerul meu", iar îngerul este unul dintre actorii din carul comedianților pe care îl conduce Moartea.

Don Quijote iubește toată umanitatea în suferință. El îl iubește pe Sancho, fratele său. În cuplul Don Quijote–Sancho se află o altă imagine a androginului platonic. Contactul cu Sancho, și al său bun-simț, trezește îndoielile lui Don Quijote. El începe să înțeleagă, dar trebuie să ducă experiența până la capăt, pentru că refuză cușca, pentru că nu poate părăsi drumul libertății.

În culegerea de eseuri *Universuri paralele,* Jean Paris spune că *Macbeth* este o replică la *Infernul* din *Divina Comedie* a lui Dante. *Don Quijote* este, pentru Cervantes, o replică la Biblie. Figura omului primordial, Adam Kadmon, omul bătrân cu obrazul lung și emaciat și cu barba ascuțită, seamănă în mod straniu cu Don Quijote. Poate că Cervantes–Ben–Engeli dă o replică mitului omului primordial împărțit în două: omul de argilă și omul de spirit. Cervantes reface actul creației, dar el vrea să spună că, în secolul său, spiritul a devenit nebun, că a devenit tragica figură a Cavalerului Tristei Figuri. Din omul de argilă el face cealaltă jumătate, el îl face pe Sancho Panza: omul de carne, omul de pământ, ridicol și inocent, dar plin de viață și umor. Dacă Don Quijote este creat din cărți, Sancho este alcătuit din ceea ce produce pământul din La Mancha: vin, brânză, carne. Personajele sunt gata. Spectacolul tragicomediei umane poate începe.

Nu știu dacă Cervantes a descoperit realmente ceva nou în teatrul pe care l-a scris, dar cred că el a descoperit totul despre viață și despre teatru în romanul său teatral. Spațiul, scena, decorul acestui spectacol este drumul. Personajul și dublul său sunt doi centauri. Ei formează două corpuri comune cu animalele care le poartă pe drumul rătăcirilor, pe drumul libertății: Rosinanta și măgarul lui Sancho. Identitatea se naște când eroii schimbă animalele. Când Rosinanta este bătută, Don Quijote este purtat de măgar. Gines nu poate fura măgarul lui Sancho, carne din carnea sa, fără ca jumătatea smulsă din corpul său, în timpul somnului, să nu reacționeze. Transferul lui Sancho pe Rosinanta, motiv pentru care măgarul trebuie să dispară un timp, coincide cu evoluția lui Sancho, coincide cu un lanț de revelații care transformă un om sărac cu duhul într-un înțelept îndrăgostit de absolut.

Prin Sancho, Don Quijote devine idealul unei umanități reduse la stadiul de animal, dar care înțelege că are nevoie de un ideal pentru a fi liber, pentru a fi uman. Sancho pe Rosinanta semnifică identificarea cu Don Quijote. Nebunia lui Don Quijote se risipește în realitatea iubirii lui Sancho, căci adevărata poveste de dragoste platonică este între Sancho și Don Quijote. La sfârșit, Don Quijote este lucid, dar limpezirea de spirit înseamnă moartea sa, adevărul suprem care alungă nebunia. Pentru menajera lui Don Quijote, poarta curții este deschiderea spre neliniștitorul infinit. Pe drumul spre infinit, personajul și dublul său se întâlnesc cu fantomele realității și realitatea viselor, realitatea coșmarului. Un cortegiu de forme spectaculare, distruse cu sarcasm de Cervantes, care nu vrea să fie prizonierul unei forme spectaculare înghețate. Spuneam că o imagine esențială a spectacolului este Carul lui Thespis, carul comedianților: Moartea, Diavolul, Nebunul, Îngerul, Regele, Regina sunt măștile unei moralități, unui mister, unui dans macabru, care însoțesc rătăcirea vieții eroului și a dublului său. Ei trec prin diferite ritualuri de inițiere, prin diferite forme de spectacol, tratate în deriziune: turnirul, învestitura de cavaler, teatrul de marionete, pastorala, banchetul, concertul, înmormântarea, vânătoarea, procesiunile etc...

Chiar și procesul, ca formă spectaculară, în care Sancho arată tuturor înțelepciunea biblică a lui Solomon. Suntem în plin „cerc de cretă caucazian", în plin Brecht.

Eroul tragic și dublul său clovnul, formulă shakespeariană, pornesc la drum. În accepția lui Jeane Marie l'Hôte, clovnul este un fel de zeu păgân, un fel de Pan. Este Sancho Panza. Eroul și dublul său, clovnul, se încrucișează pe drumul iluziilor cu spectacolele-oglindă ale realității distorsionate. Spectacole realiste, naturaliste, hiperrealiste, suprarealiste. O lecție de teatru complet. Texte care par extrase din *Hamlet,* despre teatru și despre actori. Texte despre condiția personajului, a „presonajului" după Sancho, care privește detașat propria sa imagine. Cervantes pare vizionar. Nu numai Shakespreare, dar Brecht, Pirandello și mai ales Strindberg, în acel memento al visului: „ personajele se dedublează, se multiplică, se condensează, se risipesc. Cu 400 de ani înainte de esteticile teatrale ale secolului XX. Romanul teatral al lui Cervantes este o grotă fantastică în care se învârte o lanteră magică spre viitor. Pentru Don Quijote nu există decât o singură realitate – realitatea visului. Un drum crepuscular către o stea inaccesibilă. Străbătând praful, mlaștina, mizeriile, dejecțiile umane, trecând prin lovituri, crucificat pe aripile morii de vânt, cea mai teribilă metaforă asupra condiției umane, aceasta e realitatea lui Don Quijote. Străbătând câmpii, munți, de-a lungul unui drum drept sau în labirintul pădurilor, în peștera-mamă, în razele soarelului sau la lumina tremurătoare a stelelor, Don Quijote–Sancho–omul, urcă pe o scară spre cer. Este ultima replică spusă de Marcela, păstorița, îndrăgostită de libertate, pentru că, din toate formele spectaculare, Cervantes salvează pastorala ca și Shakespeare. E sfârșitul lui Don Quijote, sensul profund al pastoralei, întoarcerea omului în Cosmos.

Spectacolul creat în Castilla – La Mancha a fost repetat într-o mănăstire din Alcazar de San Juan și a avut premiera la Toboso. S-a j ucat mult ca spectacol itinerant, închis în curtea miracolelor, sau pur și simplu într-o sală de teatru. Poarta spre libertate era deschisă.

Din volumul ***Mnemosina, bunica lui Orfeu,*** recent apărut, ca supliment al revistei noastre, în seria: **„Eseuri, cronici, însemnări teatrale"**.

Laura HORMIGÓN
(Primă Balerină a Baletului Național din Cuba)

Don Quijote în balet

Desigur că Cervantes nu și-a imaginat acum patru sute de ani – când s-a publicat pentru prima oară *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de La Mancha* – că opera sa literară va servi ca sursă de inspirație pentru creații simfonice, adaptări teatrale, opere, operete, coregrafii etc, oferindu-i astfel culturii spaniole faimă și glorie universală.

Începuturi

Cea mai veche coregrafie cunoscută s-a montat la Viena și datează cu aproximație din 1740, purtând semnătura lui Franz Hilverding. Tot la Viena (în 1768), Jean-Georges Noverre a creat o nouă versiune pe muzica lui Josef Starzerin, o satiră împotriva propunerilor baletistice ale rivalului său, Gasparo Angiolini.

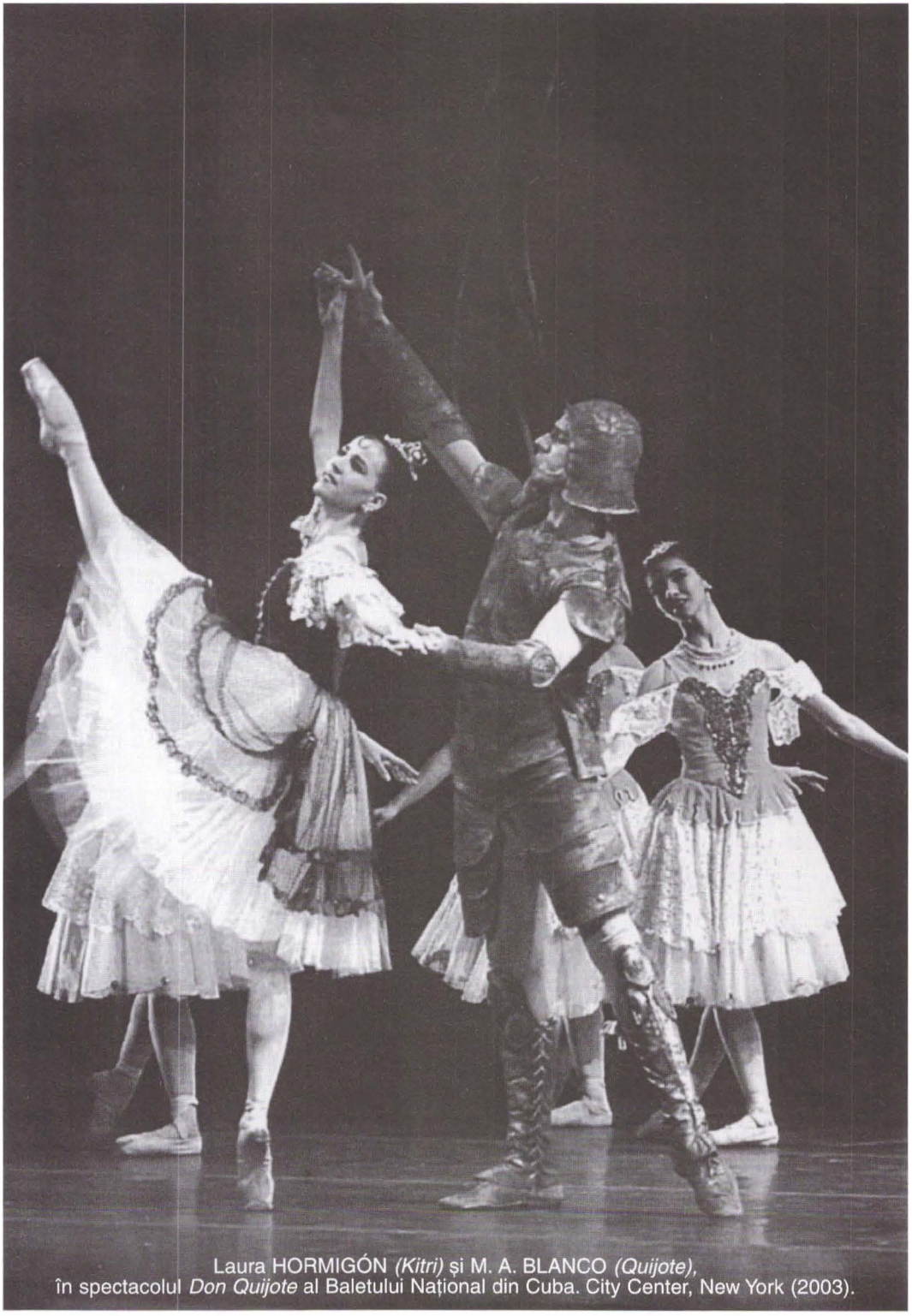
Mai multe documente s-au păstrat despre baletul comic în trei acte *Don Quijote și Ducesa* (libretul semnat de Favart și muzica de Boismortier), a cărui premieră a avut loc la Academia Regală de Muzică din Paris, în 1743. Montarea, ce are la bază cea de-a doua parte a romanului, reflectă confruntarea dintre două lumi distincte: cea a *Ducesei* și, respectiv, cea a lui *Don Quijote*. În contextul tradiției dramatice din epocă, conflictul central se bazează pe confruntarea dintre cinism și idealism, atît de actual în ziua de azi, reprezentând o inovație semnificativă ce conferă montării o autentică tensiune. De asemenea, finalul deschis, reprezentat de o *chacona* (dans foarte popular în Spania secolelor al XVI-lea și al XVII-lea) îi dă spectacolului un caracter modern. Din punct de vedere muzical, montarea conținea pasaje ritmate scurte, *gavottes, bourrés, passepieds*, și chiar un *Aire Español* acompaniat de castanietele de rigoare.

În Italia anului 1783 descoperim un *Don Chisciotte* a cărui coregrafie este semnată de Paolo Franchi pentru *Teatrul Scala din Milano.* Muzica acestei montări îi aparține lui Angelo Tarchi. O altă producție italiană (La Scala, în 1792) poartă semnătura coregrafului Antoine Pitrot și a compozitorului Zingarelli.

A crea argumentul unui balet după întreg romanul lui Cervantes este practic imposibil din cauza lungimii și complexității sale, motiv pentru care coregrafii au selecționat de-a lungul timpului determinate capitole de la care și-au compus libretele.

Totuși, popularitatea romanului ca bază pentru spectacole de balet a crescut de-a lungul secolului al XIX-lea.

În 1801 *Don Quijote* revine la Opera din Paris o dată cu premiera spectacolului *Nunțile lui Camacho* de Louis Millon, în care rolul lui Basilio este interpretat de August Vestris. Pentru prima oară, în această coregrafie, sunt incluse episoadele comice în care intervin *Quiteria (Kitri), Basilio* și *Camacho (Gamache).* Tot acum apare pentru prima oară *Gamache*, adaptarea în franceză



Laura HORMIGÓN *(Kitri)* și M. A. BLANCO *(Quijote)*,
în spectacolul *Don Quijote* al Baletului Național din Cuba. City Center, New York (2003).

a numelui lui Camacho, tânăr țăran bogat, nume ce s-a păstrat și în versiunile ulterioare, mergând până în zilele noastre.

În Rusia, prima producție cunoscută a avut două acte și-a fost realizată de Charles Didelot. În Anglia, în 1809, s-a pus în scenă un *Don Quijote* semnat de D'Egville pe muzica lui Venua. Libretul spectacolului lui Millon a fost remontat ulterior de August Bournonville pentru spectacolul său *Don Quijote sau nunțile lui Camacho* (Copenhaga, 1837), în trei acte, pe muzica semnată de Rossini, Mehul și Schneitzhoeffer, printre alții. Salvatore Taglioni a prezentat propria sa versiune pentru *Teatro Regio din Torino* în 1844, iar Paul Taglioni, fratele balerinei Maria Taglioni, și-a prezentat propria versiune a lui *Don Quijote* la Berlin în 1850, pe partitura lui Strebinger.

***Don Quijote*, pornind de la Petipa**

Fascinat de muzica, dansurile și farmecul sudului peninsular iberic, faimosul coregraf Marius Petipa profită de o lungă călătorie în Spania pentru a-i cunoaște și studia în profunzime cultura.

În 1869, prezintă pe scena *Teatrului Balșoi din Moscova* prima sa versiune după *Don Quijote*, pe muzica compusă de L. Minkus. Aparițiile lui *Quijote* și *Sancho* depind de trama baletului, bazat pe aventurile amoroase ale Quiteriei, Kitri în balet, și ale lui Basilio. E vorba de un spectacol monumental în patru acte și opt scene, adaptat gustul publicului Moscovei din acel moment, conținând spre exemplu, dansuri de grup. Montarea abundă în elemente ce accentuează „farmecul local" spaniol. Conform criticului N. Roslaieva, „erau diferite dansuri autentic spaniolești", cum ar fi *Zingara*, *Jota*, *Morena* pentru Kitri și Basilio, *Lola* pentru corpul de balet și un excitant moment de dans interpretat de balerine îmbrăcate în toreadori, dans ce ulterior Gorski îl va păstra în spectacolul său, interpretat însă de balerini. Versiunile ulterioare, până la cele mai recente, au păstrat respectivul moment.

În 1871, Petipa concepe pentru *Baletul din Sankt Petersburg* o a doua versiune a *lui Don Quijote*, restructurând baletul anterior într-un prolog, cinci acte, unsprezece scene și un epilog. Folosește aceeași muzică, dar introduce schimbări în coregrafie, fapt controversat în epocă: creează un personaj dublu Quiteria-Dulcineea, amândouă fiind interpretate de aceeași balerină, adaugă un act a cărui muzică este semnată tot de Minkus, în care apar *Driadele* și curtea unui *Duce* și a unei *Ducese*. Petipa și-a justificat schimbările prin faptul că publicul moscovit ar fi preferat o interpretare mai clasică și mai rafinată a baletului și, de asemenea, o mai mare puritate academică a pașilor de dans.

Aleksandr Gorski a fost discipolul lui N. Volkov și al lui Petipa. În afara propriilor coregrafii, Gorski recreează balete concepute și prezentate în epoci precedente. În cazul lui *Don Quijote*, pornește de la versiunea lui Petipa, cea montată la Sankt Petersburg, pentru a prezenta în 1900, la Moscova, propria sa coregrafie, ocazie cu care își pune în practică ideile novatoare despre dramaturgia baletului, aplicând spectacolului de dans tehnica teatrală a lui Stanislavski și realismul său dramatic.

Publicul acceptă fără rezerve această nouă versiune, însă critica de specialitate se arată mai sceptică, motiv pentru care Gorski le răspunde: „Ceea ce se remarcă în creația mea este mișcarea continuă a grupurilor; scenele au fost concepute într-o formă nouă, proprie mie". La premiera spectacolului prezentat la Sankt Petersburg în 1902 au dansat: Matilda Ksesinskaia (*Kitri*), N. Legat (*Basilio*), Anna Pavlova (*Juana*) și Tamara Karsavina (*Cupido*). Mărturisirea Karsavinei demonstrează noutatea montării, inclusiv pentru balerinii prezenți în spectacol:

„În coregrafia propusă de Gorski, am descoperit un element complet nou şi necunoscut – nu doar dansul se transformă într-o parte organică a poveştii, ci întreaga structură a baletului capătă un sens şi o logică în cadrul acţiunii dramatice. Înainte, corpul de balet era doar un fundal static, pasiv. „Astfel s-a născut *Don Quijote*-le cel mai răspândit în lumea baletului şi care a rezistat până în zilele noastre, făcându-l cunoscut în întreaga lume.

În 1940, tot pe scena *Teatrului Balşoi* din Moscova, R. Zaharov a creat, pornind de la versiunea Petipa–Gorski, propriul său balet în trei acte şi şapte scene. *Pas de deux*-ul din actul al treilea a devenit din acest moment extrem de popular. Ulterior, W. Borkowski pune în scenă un *Don Quijote* la Teatrul Empire din Liverpool în 1962 cu „Baletul Rambert", devenind, astfel, prima montare completă prezentată în afara Rusiei. La rândul său, R. Nureiev realizează mai multe montări ale lui *Don Quijote*, prima dintre ele pentru Opera din Viena în 1966; ulterior, în 1970, pentru „Baletul din Australia" foloseşte desenele lui B. Kay, montare ce a fost filmată în 1973. Pentru ultima sa producţie, la Opera din Paris în 1981, colaborează cu scenograful A. Beliaiev, companie ce păstrează şi azi spectacolul în repertoriu. M. Barâşnikov a creat propria sa versiune la New York, în 1978.

Alte montări cu libret şi muzică proprie

Montările menţionate anterior au toate ca punct de plecare creaţia lui Petipa–Gorski–Minkus, dar au existat însă şi alte spectacole cu coregrafie şi muzică originală, mai toate realizate în secolul XX, cum ar fi *Portretul lui Don Quijote* de A. Millos, pe muzica lui G. Petrassi, la Paris în 1947. Opera din Berlinul de Est pune în scenă în 1949 propunerea lui T. Gsovski, partitura muzicală

"Don Quijote", balet pe muzica lui L. Minkus, în coregrafia lui A. Fadeicev.
În imagine: Laura HORMIGÓN *(Kitri)* şi Óscar TORRADO *(Basilio)*. Rostov (Rusia), 2004.

aparținându-i lui L. Spies. *Don Quijote* de Ninette de Valois (Covent Garden, 1950), pe muzica compozitorului Robert Gerhard, i-a avut ca protagoniști pe Margot Fonteyn (*Dulcineea*), Robert Helpmann (*Don Quijote*) și A. Grant (*Sancho*). După un turneu în Statele Unite, spectacolul a fost scos definitiv din repertoriu.

Georges Balanchine, care a colaborat în 1916 la versiunea Petipa–Minkus la *Teatrul Mariinski*, realizează propria sa versiune în 1965 pentru State Theater din New York, spectacol pentru care folosește partitura lui Nikolai Nabokov, compusă în strânsă colaborare cu coregraful. O montare spectaculoasă, în trei acte, cu animale vii în scenă, având scenografia semnată de Esteban Francés. La premieră, rolul *Dulcineei* a fost interpretat de Susanne Farrell, iar Balanchine în persoană l-a interpretat pe *Iscusitul Hidalgo*, una dintre puținele sale apariții ca balerin: „Modul în care am narat povestea nu păstrează firul epic al romanului. Problema a fost să decid ce trebuie povestit și ce trebuie lăsat deoparte."

Traducere de **Ioana ANGHEL**

Notă: Promitem cititorilor noștri că în numărul viitor vor găsi și alte materiale legate de destinul operei lui Cervantes.

Desen de Gustave Doré

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Marina CONSTANTINESCU
(selecționer unic și director artistic)

Argument

Am acceptat să construiesc artistic Festivalul de anul acesta în secunda în care mi s-a cristalizat o idee, un concept care să scoată evenimentul lumii noastre teatrale de pe un traseu ușor intuibil. Nu despre șocuri este vorba, deși, uneori, sunt necesare. Este vorba despre un proiect solid, care se poate dezvolta armonios în continuare dacă se scapă, în țara asta, de heirupisme, de boala lucrurilor făcute în ultimul minut, de isterie și se dorește să se facă pasul spre normalitatea profesionalismului. Vreau să parcurgem cu toții, aceia care credem cu adevărat în teatru și în valorile lui, un interval cu un conținut estetic major, flexibil, un interval al întâlnirii, al dialogului și al comunicării, ca pe o formă de regăsire interioară, de regăsire și redefinire a breslei noastre. Fără prejudecăți.

Am gândit și structurat această ediție a Festivalului Național de Teatru ca pe o reverență față de creator și de valoarea lui. De aceea, proiectul meu îl are pe REGIZOR ca protagonist. Și asta pentru că întotdeauna l-am considerat pe regizor nu doar liantul unei trupe, interpretul unui text, călăuza actorilor spre dimensiunea performanței și aceea a libertății interioare, ci un lider spiritual, un formator de opinii, un element esențial de coagulare a unor energii, emoții, idei. Atât pe scenă, cât și în cetate. Este important mesajul spiritual pe care îl primește orașul, spectatorii, cei care vor acumula energiile bune și se vor încărca pozitiv pentru mai departe, pentru artă, pentru viața lor.

Ar fi o șansă pentru toți să petrecem o săptămînă împreună, privind ceea ce am considerat reprezentativ pentru cei mai importanți regizori, din punctul meu de vedere, în stagiunea 2004–2005. Poate fi și o provocare, la urma urmelor, să vezi cum a lucrat același creator cu doua trupe diferite, pe două texte diferite, la două teatre diferite, în aceeași stagiune. Cum la fel de interesant va fi să-i privim în succesiune, la finalul săptămînii având portretul, imaginea unei etape teatrale. Acest tablou este alcătuit ca un puzzle, din figurile proeminente ale regiei românești, din energiile lor de acum, ale actorilor și scenografilor cu care au lucrat, din stările lor, din obsesiile lor stilistice și umane.

Văd acest festival, această ediție și ca pe o șansă să strângem breasla în jurul valorii, a spiritului, amiciției și solidarității.

Comunicatul festivalului

Proiectul propus pentru ediția 2005 de către directorul artistic și selecționerul unic al Festivalului, desemnat de UNITER în persoana criticului de teatru **Marina Constantinescu**, îl are în centru pe ***Regizor***.

Observând că stagiunea 2004–2005 a fost una fastă, aproape toți marii autori de spectacol lucrând pe scene din întreaga țară, **Marina Constantinescu** își propune să reconstituie, la nivelul selecției, nu doar coerența unor trasee artistice individuale, ci și aerul de familie spirituală al regiei românești contemporane. O familie care își recunoaște valorile și le celebrează, neuitând, totodată, să facă o reverență marilor săi dispăruți – gest în care se înscrie și ideea directorului artistic al Festivalului de a dedica cea de-a XV-a ediție memoriei lui **Vlad Mugur**.

Pentru creatorii de spectacol – maeștri, artiști consacrați sau proaspăt remarcați –, **Festivalul Național** se dorește un prilej de întâlnire și de dialog dincolo de granițele strâmte ale unei generații sau alteia. Pentru breasla oamenilor de teatru – șansa de a se (re)solidariza în jurul valorii. Iar pentru public, pentru cetate – bucuria de a urmări spectacole cu *stil* și cu *performanțe* actoricești, discursuri reflexive sau angajate, montări care celebrează o strălucită tradiție și spectacole de ruptură, viziuni care confirmă sau reinventează spațiile convenționale de joc.

În ***Secțiunea oficială*** a Festivalului, suita ***regizorilor*** nominalizați cu una sau chiar două montări este impresionantă: **Liviu Ciulei**, cu spectacolele *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello – anunțat în deschiderea Festivalului – și *Henric al IV-lea* al aceluiași autor, producții ale Teatrului „Bulandra"; **Alexandru Tocilescu**, cu *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Th. Denis Dinulescu, la Teatrul Mic; **Mihai Măniuțiu**, cu spectacolele *Woyzeck* de Georg Büchner, de la Teatrul Maghiar din Cluj și *Shoah. Versiunea Primo Levi*, de la Teatrul de Stat din Oradea; **Alexandru Dabija**, tot cu două creații: *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov și *Trei surori* de A.P. Cehov, de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești; **Victor Ioan Frunză**, cu *Scaunele* de Eugène Ionesco, de la Teatrul German de Stat din Timișoara și *Darul Gorgonei* de Peter Shaffer, de la Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște; **Tompa Gábor**, cu spectacolele *Casa de pe graniță* de Slawomir Mrożek, de la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu și *Medeea – cercuri*, după Euripide, de la Teatrul Municipal din Novi Sad (Serbia – Muntenegru); **Alexander Hausvater**, cu *Cymbelin* de W. Shakespeare, de la Teatrul German de Stat din Timișoara; **Dragoș Galgoțiu**, cu *Portretul lui Dorian Gray*, după Oscar Wilde, la Teatrul Odeon; **Felix Alexa**, cu spectacolul *Gândirea* de Leonid Andreev, la Teatrul Național din București; **Bocsárdi László**, cu *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello, la Teatrul „Nottara"; **Radu Afrim**, cu *Cheek to Cheek* de Jonas Gardell, realizat la același teatru; **Vlad Massaci**, cu *Romanțioșii* de Edmond Rostand, la Studioul de Teatru Casandra; **Gianina Cărbunariu**, regizoarea spectacolului cu propriul text, *mady-baby.edu*, la Teatrul Foarte Mic; **Ana Mărgineanu**, semnând scenariul și regia spectacolului *8PT, N9UĂ, 89... fierbinte după '89*, la Teatrul Foarte Mic; și, nu în cele din urmă, **Radu-Alexandru Nica**, recent premiat pentru debut la

Gala UNITER, cu spectacolul *Nora*, după Henrik Ibsen, de la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu.

Un eveniment îl va constitui prezența lui **Silviu Purcărete**, invitat să închidă ediția 2005 cu montarea sa de referință, realizată în urmă cu două stagiuni, *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului*, după W. Shakespeare. Silviu Purcărete a primit anul acesta, în cadrul Galei UNITER, Premiul pentru cel mai bun regizor, iar producția Teatrului Național din Craiova – Premiul pentru Cel mai bun spectacol.

În ambiția de a contura o panoramă cât mai completă a numelor regiei românești actuale, Festivalul va găzdui premiera oficială cu *Triumful dragostei* de Pierre Marivaux, în regia lui **Alexandru Darie**, la Teatrul „Bulandra".

Tot sub egida Festivalului, dar în afara selecției oficiale, se va regăsi numele lui **Yuri Kordonski**, regizor invitat pentru a patra oară să monteze pe o scenă bucureșteană, de astă dată propria dramatizare după nuvela *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov, la Teatrul Național din București.

Autoprezentări

Silviu PURCĂRETE

În franceză, titlul consacrat al piesei nu este **A douăsprezecea noapte**, ci **Noaptea regilor**, tocmai pentru ca sensul întâmplărilor să se regăsească într-o sărbătoare cunoscută francezilor. La noi, a douăsprezecea noapte de la Crăciun corespunde cu Boboteaza. Pentru englezi semnificația era iarăși foarte clară. Dar, în limba română, **A douăsprezecea noapte** n-are nici un înțeles. Piesa ar trebui tradusă ca **Noaptea de Sfântul Ion** sau **Noaptea de Bobotează**, dar nici așa nu i se dă o semnificație corectă. Despre ce este vorba? Piesa e o comandă făcută lui Shakespeare de regina Elisabeta, care obișnuia să încheie, în această a douăsprezecea noapte, ciclul de petreceri începute de Crăciun, cu un spectacol special comandat. Asta i-a cerut lui Shakespeare: o piesă de Bobotează, o piesă de Sfântul Ion. O piesă de la sfârșitul chefurilor. Așa că am ezitat între a-i spune **Noaptea de la sfârșitul chefurilor** sau **Noaptea de la spartul târgului**.

E o canava, o piesă scrisă „în a douăsprezecea noapte", la sfârșitul petrecerilor. Ea degajă acest sentiment de sfârșit, de melancolie, această tristețe a sfârșitului. Un sfârșit dulce și amar în același timp. Asta m-a atras.

Alexandru TOCILESCU

O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu a fost scrisă la dorința mea, prin 1994, când am considerat că trebuie să înceapă o acțiune de demitizare a personajelor despre care se vorbește în text. Piesa nu a fost receptată, la vremea respectivă, de teatrele spre care am mers cu propunerea mea, deși, directorilor li s-a părut foarte amuzantă.

Până la urmă, Florin Călinescu a fost cel care a dorit ca textul să se joace la Teatrul Mic și ca el să interpreteze personajul principal... În felul acesta s-a putut realiza spectacolul.

Interesant de pomenit este faptul că, după ce această montare a apărut pe piața de spectacole din București, personajul Ceaușescu a început să fie tratat în cheie comică și în clipuri publicitare, și în tot felul de emisiuni; într-un fel, s-a dat liber la „folosirea" acestui personaj în diverse scopuri. El a pierdut aura mistică pe care o avea și a revenit, ca un obiect de bun comun, printre noi...

Mihai MĂNIUȚIU

Woyzeck e un spectacol pentru aceia dintre noi care își simt în mod acut fragilitatea în fața lumii, a destinului și a semenilor, dar care știu, în același timp, că tocmai această fragilitate poate fi calea de acces spre o trăire mai autentică și mai intensă a vieții, fie și cu prețul suferinței și al durerii... *Woyzeck* e o sonată pentru iubire, într-o lume a (ne)iubirii, o lume lipsită de fragilitate, în care existența omului a devenit deșertică, minerală. Iubirea, asemeni tuturor marilor valori existențiale care ne fac mai umani, mai vii este fatalmente fragilă, deoarece, aidoma lor, este de neînlocuit.

Tompa GÁBOR

Este oare posibilă viața omului în afara vieții sociale, a istoriei? Sunt angoase spre care teatrul lui Mrožek conduce premeditat, fără să schițeze nici o dezlegare. Secolul nostru este un secol al motivațiilor imediate în care politicul sau mass-media pătrund fără scrupule în intimitatea individului, a omului de rând, sugrumându-i cele mai elementare libertăți, făcându-i viața imposibilă. *Casa de pe graniță* este metafora absurdă a alienării omului simplu în vremuri de *eternă* tranziție. Conflictul implicit dintre personalitatea umană și ingerințele istoriei capătă o ilustrare grotescă, adesea cu simboluri transparente în care formalismul convențiilor este îngroșat până la caricaturalul coșmaresc. Calmul idilic al unei familii obișnuite este bulversat de apariția intempestivă în casă a unor diplomați, care, motivându-și amestecul prin emfatice rațiuni istorice, statornicesc frontiera dintre două state în mijlocul casei. Astfel se va ajunge ca bariere să despartă membrii familiei, dar și oameni de farfurii. Casa se va rostogoli încet spre tăvălugul pustiitor al războiului. Sau poate al „păcii" și al luptei continue împotriva unui dușman imaginar de care avem mereu nevoie? Pot fi oare evitate constrângerile civilizației contemporane? Există oare o graniță și în noi, care ne face să reacționăm printr-o pasivitate conformistă? Putem fugi de lume, dar unde?

*

Trăim într-o epocă a motivațiilor imediate, în care tragediile individuale reprezintă cel mult o curiozitate jurnalistică de pe prima pagină sau o știre senzațională de ultimă oră la televizor. Este vremea lipsei de compasiune, a indiferenței și nepăsării fa ță de soarta semenilor noștri. Corul trebuie să fie purtătorul acestei idei, opinia publică, aceea care manipulează, provoacă, incită, mimează atenția și întoarce spatele și care e și ea manipulată.

Medeea este, nu în ultimul rând, tragedia responsabilității colective. Asistăm neputincioși și pasivi la marile tragedii ale lumii. Suntem părtași și, deci, vinovați. De aceea am renunțat la decor, trasând cu creta niște cercuri concentrice, în interiorul cărora fiecare personaj are un spațiu limitat de mișcare. Nimeni nu poate ieși din propriul cerc; nimeni nu-l poate atinge pe celălalt. Pentru că unica atingere înseamnă moartea. (Numai copiii și Kronos vor putea trece de limitele propriului lor cerc.)

Care dintre noi nu s-a simțit alienat? Putem fi străini în lume, în propria noastră țară sau casă, dar și în propriul nostru trup sau suflet. Durerea de tip *Medeea* este foarte greu de uitat sau izolat. Sălășluiește pe meleagurile noastre.

(Fragmente dintr-un jurnal de repetiție, preluate din caietul-program al spectacolului)

Victor Ioan FRUNZĂ

Acum trei ani am inițiat o cercetare teatrală pe tema operelor lui Eugène Ionesco. După **Lecția**, care ne demonstrează că orice profesor își omoară elevul, și **Regele moare**, în care înțelegi într-un târziu că tronul regal este de fapt un pat de spital – am ajuns acum la **Scaunele**, o istorie despre „Marele Nimic", înțeles ca imposibilitate de recuperare a memoriei.

*

Darul Gorgonei de Peter Shaffer este un text pe care l-am purtat cu mine 5 ani. Cred că este o operă fundamentală mai ales într-un timp teatral dominat de cultura fragmentului, infantilizarea gusturilor, supralicitarea temei; un timp în care spectacolele devin tot mai mici – la propriu și la figurat.

Dragoș GALGOȚIU

Povestea lui Oscar Wilde despre *Dorian Gray* ne apropie – ca *Ghilgameș* și ca *Faust* –, de marile visuri, de melancoliile iscate de misterul morții, de tinerețe și nemurire.

Fantasma estetică, irealitatea scenei de teatru, au vocația de a renaște o mare și fascinantă himeră...

Tabloul-oglindă și oglinda care acoperă scena de teatru, reflexele imateriale și imaginile multiplicate ale spectacolului, amintesc de o altă mare poveste, scufundarea lui Narcis în propria-i frumusețe. Dansul tăcut și misterios al unor personaje, teatrul în teatru, oglinda și frumusețile ei sufocante reprezintă o regresie a lumii reale spre artificiu, spre imagini interioare, aparent cunoscute, probabil visate. Paradisul teatral este însă luminat de culori otrăvite, e un Paradis bolnav, decadent, imaginile picturale și intensa nostalgie a fericirii transfigurate în poezie a nefericirii amintesc de peisajele lui Caspar David Friederich, pictorul filosofilor, cel care pictând absolutul picta perspective dincolo de care era doar abisul, golul...

Utopia lui Wilde e fantasma poetului care nu suportă ceea ce este și îmi amintește de mituri vechi în care oamenii sfidau zeii. Imaginarul lui Wilde e un fel de antidot la lumea reală. Cred că avem nevoie de asta. Din când în când,

presiunea lumii reale are nevoie de estetismul nud, de fantasme, de balet şi de magia teatrală, de evadare pe insula lui Prospero.

Estetismul radical, cel care ascunde revolta, aminteşte de Ecleziast; povestea vieţii lui Wilde este un mare exemplu. Viaţa murdară, degradarea fiinţei, urâtul, răul şi agresivitatea lumii din jur ne amintesc mereu asta.

Povestea lui Dorian Gray este o baie dureroasă de utopie şi frumuseţe.

Alexandru DABIJA

Pare a nu mai fi chiar atât de prost gust să spui că vine sfârşitul lumii, nu-i aşa ?

Pe 27 septembrie 1929, câteva zeci de oameni s-au adunat cu lumânări în mâini pe un câmp de lângă Ploieşti să aştepte sfârşitul lumii. Şi eu cred că trebuie să-l aşteptăm, dar, cum să zic, mai sfioşi.

În aceste două spectacole m-am ocupat aproape numai de spaţiu. Cât mai mult spaţiu la Beckett, cât mai puţin la Cehov.

Între plecarea la Moscova şi venirea lui Godot se poate pune semnul egalităţii. Restul este o problemă de spaţiu scenic, adică de câţi metri pătraţi ai nevoie pentru a pune în scenă demonstraţia acestei egalităţi. E nevoie doar să joci succesiv *n* spectacole cu Beckett în spaţii din ce în ce mai mari şi cu Cehov în spaţii din ce în ce mai mici.

Tot pe baze matematice putem spune că infinitul lui Beckett este mai mare decât infinitul lui Cehov aşa cum, firesc, mulţimea infinită a numerelor iraţionale este mai mare decât mulţimea infinită a numerelor raţionale.

Dacă oamenii sunt tâmpiţi, ceea ce este dificil de contestat cu argumente solide, a-ţi umple timpul cu tâmpenii este, pe cale de consecinţă, cea mai umană îndeletnicire.

Am făcut aceste spectacole pentru a mă opune activ oricărei idei de progres şi competiţie în artă. *Godot* este un divertisment metafizic, iar *Trei surori* un divertisment psihologic.

Felix ALEXA

Nu numai maimuţa Jaipur moare de tristeţe şi dor în piesa lui Andreev, ci o întreagă lume. Încet, fără să realizeze măcar, oamenii îşi secătuiesc lumea interioară, a minţii şi a sufletului, într-o viaţă alertă, plină de convenţii, ce le dă iluzia intensităţii. Viaţa reală, minunată şi fascinantă, se află, cum spune un personaj al piesei, în spatele fiecăruia dintre noi. O simţim, dar câţi, oare, putem „întoarce capul" pentru a o trăi cu adevărat?

Aproape nimic din celebra „atmosferă rusească" nu există în spectacolul meu. Nu asta m-a interesat, ci impactul acestei piese stranii acum. Azi. Duritatea şi poezia ascunsă a violenţei ce transpare în spatele replicilor. Asemănătoare lumii în care trăim.

Gândirea este un spectacol despre ambiguitate. Acea ambiguitate care dă sens, profunzime şi valoare unei vieţi.

O viaţă paralelă, pe care o avem fiecare „în cap", dar pe care ne e frică s-o trăim până la capăt.

Bocsárdi LÁSZLÓ

Simt tragedia omului care a fost aruncat în viața asta și simt nevoia lui de a se întoarce într-o lume în care este armonie. Este ceea ce îmi doresc și sunt sigur că și toți ceilalți au nevoie să găsească. În viață sunt momente foarte dure în care, chiar în nenorocire, apare, paradoxal, această armonie totală, ce mă face să gândesc că există o altă lume, există o altă combinație din care venim și în care vrem să ne întoarcem. Dacă reușesc să construiesc în teatru acest adevăr al vieții, dacă pot să fac să transpară existența divinității, atunci înseamnă că mi-a reușit spectacolul. De fapt, este vorba de singurătatea omului. Singurătatea este punctul de pornire și pentru relația dintre femeie și bărbat, și pentru relația omului cu moartea. Dacă o conștientizăm și îi dăm adevărata măsură, atunci ajungem la lucrurile cele mai importante. Este problema singurătății sacre.

Alexandru DARIE

Triumful dragostei este o piesă despre evanescență, despre misterul sentimentelor, despre căile ciudate ale iubirii, despre schimburi de identități, identități multiplicate în așa fel încât nu știi niciodată când și unde vor sfârși, despre imposibilitatea de a separa sentimentele sincere de falsitate și minciuni, o lume în care chiar și minciunile sunt trăite atât de sincer și în care se joacă atâtea jocuri, încât lucrurile sunt întotdeauna pe muchie și adevărurile învăluite la nesfârșit.

Când avem voie să mințim în numele iubirii sau, mai degrabă, avem, oare, dreptul și până unde putem merge în acest demers?

Ne dă iubirea dreptul să ne jucăm cu viețile și sentimentele altor oameni, până la disperarea și deznădejdea lor definitivă? Poate fi acest lucru iertat și îndulcit în numele iubirii?

Spațiul scenic e un labirint ..., un labirint în continuă mișcare: casa unui filosof, plină de iluzii și sentimente adânc îngropate, care așteaptă să fie descoperite. Într-o misterioasă și permanentă kinetică a spațiului se dezvăluie o lume erotică, impulsuri sexuale, dorințe ascunse, înșelări, comedie a disperării.

Un spațiu magic, în care cu greu poți să distingi între realitate și iluzie. Chiar și obiectele în această lume de vis sunt doar bucăți de realitate, ca un semn de imaterialitate.

La Marivaux, există un anumit mod de a vorbi, de a respira, de a reacționa, de a suferi, de a iubi, de a atinge, care transformă o comedie ce părea luminoasă și inofensivă, într-o poveste despre iubire nemărturisită și sentimente ascunse, despre cruzime și afecțiune, despre perversitate și minciună, despre jurăminte false și credință, despre jocuri de putere – iubirea în putere și puterea iubirii, despre sacrifiu pur.

Radu AFRIM

Cred că *Cheek to cheek* este unul dintre *show*-urile mele care nu ridică probleme estetice în sine; el curge în ritmuri diferite și, compozițional, e „clasicoid".

Miza lui cade pe amestecul de *feeling*-uri: e și glamouros, și felin, poate fi și acid, și vag morbid, lucid și autoironic. Textul le conține pe toate acestea. Așa că m-am lăsat dus (poate mai mult ca niciodată) de el.

Aveam chef de ceva *deep(resiv)&easy* în același timp, și se pare că autorul, Gardell, poate oferi asta.

Să jelești la infinit trecerea timpului și degradarea fizică, bașca, *singurătatea&stuff* e pleonastic, dacă nu de-a dreptul de prost-gust. Mă gândesc că alternativa melo-cinică e mai decentă. Riscul e, evident, să nu împuști nici un iepuraș (din sala de spectacol).

Dar, cum un artist e suma riscurilor sale (*who the f**k dixit* ?), mi-am zis, hai să-mi aplic „alternativa" pe un subiect de *soap-opera*: o antreprenoare de pompe funebre se amorezează de un travestit. (Afrime, atâta ai înțeles tu din textul ăsta?!? Posibil.)

Alexander HAUSVATER

Cymbelin. O lume în mișcare perpetuă, în care transformarea formei e esențială. Un univers colectiv în care valorile oscilează de la frumusețea poetică la praxisul politic. O paradă de umbre colorate și de sunete personificate prin timpuri și geografii diferite în căutarea idealului efemer, visat într-o conjunctură acum uitată. Un spațiu de trecere între două destinații necunoscute. O necesitate organică de a atinge și de a depăși extremele naturii umane, pentru asumarea puterii... pentru justificarea existenței. Un basm alegoric în care naratorul/ vagabond nu mai poate stăvili avalanșa fanteziei și tot ce își imaginează devine realitate, tot ce a iubit va dispărea și tot ce a urât devine rutină. Cymbelin-personajul se revoltă contra autorului său. El nu mai urmărește destinul luminos al regelui shakespearian. Ca să-și potolească setea simțurilor și focul vinovăției, el are nevoie de violență, de victime și de dragostea nelimitată al celor din jur. Actori germani, maghiari și români dau viață acestei povești în ritmuri care galopează de la circ la operă, de la liricul basmului pastoral la coregrafia războiului, de la tangoul pasional la valsul macabru/ grotesc, de la *Dictatorul* (CHARLOT) la cel din buncărul berlinez, de la imaginea închipuită la cea reflectată în oglindă. Un spectacol care redă procesul creației în paralel cu efectul final, ca și cum povestitorii și personajele, diferiți și variați, se tolerează reciproc în același timp, în același spațiu, în aceeași poveste.

Vlad MASSACI

Am reluat *Romanțioșii* destul de speriat. Era un lucru *bifat*, ieșise bine, nu vedeam cum ar putea să iasă și mai bine. Dar, datorită acestor minunați studenți, chiar a ieșit mai bine și atunci am realizat că, până la urmă, e un mare privilegiu să reiei un spectacol: poți repara atâtea lucruri nereușite, poți inventa atâtea lucruri noi. Pentru asta, însă, ai nevoie de energia proaspătă a unor actori îndrăgostiți de scenă. Ceea ce studenții de la „Casandra" chiar sunt. Bucuria că spectacolul a fost invitat la acest festival este, deci, dublă: o dată pentru mine, și o dată pentru ei. Pentru ei îmi mai doresc un lucru: ca lumea teatrului în care au intrat, să-i dezamăgească foarte târziu.

Ana MĂRGINEANU

Ceva vechi, ceva nou... Sunt două replici care m-au obsedat cât timp am lucrat la **8pt 9ouă**, şi care continuă să-mi revină în minte: *Chiar aţi crezut?* – ar fi prima, şi *Vă întrebaţi ce ar putea fi nou, ce ar putea aduce acest spectacol nou?* – a doua.

Mi-am dorit să fac un spectacol despre români şi adresat lor personal. O idee nu tocmai nouă (nici cu originalitatea n-aş putea spune că am izbit-o!), mai degrabă patetică, mai degrabă pompoasă, cu iz de telenovelă patriotă (cum spunea un critic pe care îl iubesc pentru umorul cu care mă desfiinţează). N-aş fi vrut să fie un spectacol gen *ce ţară frumoasă şi minunată avem!*, nici gen *ce păcat că e locuită!* Aş fi vrut să fie mai degrabă despre praful care ţi se depune pe ghetele noi când intri la metrou. O ţară zugrăvită nu în alb sau negru, ci în culorile vii pe care le are... cu puţin praf deasupra. Asta aş fi vrut să fie culoarea spectacolului. Aş fi vrut să aibă gust dulce-amărui.

Mi-am dorit să fac un spectacol foarte sincer. Dar să fii sincer presupune să admiţi că minţi (de multe ori, chiar atunci când spui că eşti sincer). Presupune să fii banal. Ba chiar şi să accepţi faptul că nu aduci nimic nou.

Şi iată-l: spectacolul despre noi cei vechi, cu nostalgiile, frustrările şi stridenţele noastre, cam la fel de patetic ca acest textuleţ.

Radu-Alexandru NICA

„Nora" este un spectacol despre singurătatea omului zilelor noastre, despre femei şi bărbaţi care se iubesc, se pierd şi, uneori, se regăsesc, despre dualitatea şi fragilitatea naturii umane. A fi singur înseamnă a nu comunica. A nu comunica înseamnă a te lovi în permanenţă de un perete invizibil, tânjind după imaginea de dincolo. Am putea oare să trăim numai din proiecţii? Cuvintele nu ne mai sunt îndeajuns. Ori vorbim prea mult şi nu spunem nimic, ori, între noi, se aşterne tăcerea. Întindem mâinile să ne îmbrăţişăm, dar, de fapt, nu ne atingem. Suntem mult prea departe unii de alţii. Trăim într-o lume a spaţiilor închise şi a simulacrelor. Cine nu ştie să-şi trăiască singurătatea, nu ştie oare să trăiască nici clipa?

Gianina CĂRBUNARIU

Spectacolul *mady-baby.edu* s-a născut din acelaşi sentiment al urgenţei, care a adunat echipa spectacolului *Stop the Tempo* (Teatrul Luni, de la Green Hours). Acum un an, mesajul social şi politic pe care ni-l asumam era „Aşa nu se mai poate!".

Ce se întâmplă cu cei care, convinşi de imposibilitatea de a mai trăi într-o Românie bulversantă şi feroce, hotărăsc să plece pentru totdeauna şi să-şi construiască o altă identitate într-o lume mai bună? – aceasta este tema noului spectacol. Mai mult, ce se întâmplă dacă România vine după tine oricât de departe ai fugi, ca un coşmar tenace şi mai real decât orice realitate posibilă?

Credem că numai asumarea realităţii pe care o trăim, refuzul de a ne adăposti confortabil în spatele esteticului lipsit de orice miză socială si politică poate să construiască un discurs credibil şi direct pentru cei pe care avem menirea de a-i reprezenta pe scenă: oamenii care trăiesc în România anului 2004 sau cei care au decis că e timpul să nu mai trăiască aici.

COLOCVII, FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Crenguța MANEA

CLUJ

Jocul de-a puterea

Aflat la cea de-a doua ediție, Colocviul Național al Criticilor de Teatru (23–25 septembrie) – proiect inițiat, anul trecut, de directorul de programe al Teatrului Național Cluj-Napoca, regizorul Mihai Măniuțiu, colocviu organizat și la începutul acestei stagiuni cu aceeași minuție ardeleană (ea ar putea fi importată și de teatrele din Regat!) – s-a dorit a avea o anume aplicare asupra reflexiei teoretice, atâta câtă e, din teatrul românesc. Anul trecut, cei prezenți la întâlnire au stabilit drept teme, pentru ediția de anul acesta, „Moralitatea criticului de teatru" și „Bilanțul stagiunii 2004–2005".

Foto: Nicu Cherciu.

Mihai MĂNIUȚIU, Alexandru DABIJA și Ion VARTIC

Din punctul meu de vedere, cum era şi de aşteptat, discuţiile s-au plasat în generalităţi mai mult sau mai puţin argumentate, convenindu-se la sfârşit că e bine să existe cronicari şi critici de teatru morali. Adică e preferabil să existe profesionişti care chiar respectă deontologia profesională: ştiu despre ce scriu şi scriu numai despre ceea ce ştiu. Dar ce ne facem în nenumăratele situaţii în care acelaşi cronicar, care îşi afirmă substanţa diamantină, atunci când este consilier artistic într-un teatru sau selecţioner într-un festival, face dovada unui partizanat care-i dislocă reperele valorice. Din acest punct, discuţiile nu au mai putut fi purtate cu seriozitate, nicidecum cu sinceritate. Altminteri, aşa cum s-a întâmplat şi de data aceasta, se pot emite preţiozităţi cu pretenţii, uneori chiar de paradox, sau fragmente de discurs în care sunt amestecate concepte neasimilate, confuzii estetice, totul cu aplomb. Dar la ce bun... Un decalog al profesiei poate fi formulat, însă, mă întreb, cum ar putea fi sancţionate încălcările lui!

Subiectul care a polarizat cu adevărat interesul: cum, cât, ce, şi mai ales dacă influenţează, în mod real, teoreticianul tendinţele din teatrul românesc, a fost deschis de raportul pe care Magdalena Boiangiu l-a făcut asupra stagiunii încheiate; raportoarea observa pertinent că în absenţa unei analize sociologice este greu de schiţat profilul fiecărei categorii de public care optează pentru anume spectacole sau anume teatre. Or, câte teatre din România îşi permit să cheltuiască bani şi timp pentru a avea strategii de promovare adresate unui public cunoscut, câte teatre din România au strategii şi politici repertoriale pe termen mediu sau măcar pe termen scurt? Unele, nici la începutul stagiunii nu ştiu ce vor juca până la sfârşitul ei! De aceea,

Foto: Nicu Cherciu.

afirmația lui Marian Popescu că strategiile repertoriale trebuie să lege creativitatea artistică de public, pledează și ea pentru o cercetare a societății românești care să permită existența unui teatru circumscris acestor realități. Iar dacă atenția și analiza observatorului se îndreaptă și către „jocurile de putere" din teatru, ce texte sunt montate și de cine, spre relația administrației teatrului cu ordonatorul de credit, sau către reglementările juridice care instituționalizează teatrul românesc, atunci criticul poate spera că ar avea vreo șansă în a deveni un „centru de putere". În România nu știu să fi fost înainte de '89 un teatru precum cel praghez al lui Vaclav Havel, *Teatrul de la Balustradă*! Acolo, Havel a reușit să impună Primăvara de la Praga și prin experiența comunitară a teatrului.

Tot din perspectiva nevoii de a desena linii de forță pentru viața teatrală, Florica Ichim se întreba ce artiști au descoperit și au promovat criticii de teatru, ce valori au remarcat și au susținut, dacă a existat și o implicare pragmatică în teatru a teoreticienilor.

Temele pentru cea de-a treia ediție – stabilite prin consultări democratice! – vor fi centrate pe învățământul teatral (aflat în mare suferință, după cum se poate vedea urmărind examenele de absolvire sau Gala de la Mangalia) și pe analiza stadiilor de elaborare a dicționarului teatrului românesc; o cultură teatrală nu poate funcționa în absența „instrumentarului" specific, a dicționarelor și istoriilor pe domenii cât mai specializate.

„...și vom afla din taina lucrurilor" îi spune Lear, înțelepțit, Cordeliei, încrezător că apropierea îi va ajuta să comunice, împreună fiind trimiși la închisoare. Poate că șansa dialogului sincer, răbdarea și curiozitatea intelectuale ne vor ajuta să ascultăm și să înțelegem opiniile argumentate ale celor care gândesc, cred și simt diferit. Poate că așa se exercită și se rafinează spiritul critic.

Mircea MORARIU

REȘIȚA

Colocviul național de regie

Reșița, 28 septembrie – 3 octombrie 2005

Încercând să-și răspundă la întrebarea referitoare la ce putem prețui la un regizor, Camil Petrescu nota că „soarta unui spectacol se decide în mintea regizorului, în timpul lecturii piesei și al meditației consecutive. În clipele acelea, el nu numai că trebuie să pătrundă adânc – dominând-o – lucrarea pe care o va servi, dar va trebui să fie în stare de intuiție, care este secretul însuși al artei regizorului". Cum lucrurile nu dau semne a se fi schimbat semnificativ, cum regizorul e cel care se cuvine să aibă „o perspectivă a întregului, știința depistării sensului ordonator și apoi arta ordonării, toate generate de o idee care este a spectacolului și numai a lui, acesta având forța

de a o inculca spectatorului", după cum credea odinioară Valentin Silvestru, un *Colocviu național de regie* e cât se poate de potrivit. Ideea i-a venit teatrologului Zeno Fodor, iar întru înfăptuirea ei el și-a aflat un prețios aliat în Mălina Petre, directoarea Teatrului „G.A. Petculescu" din Reșița. Un teatru care, în vremea din urmă, a adoptat decizia de a înfăptui spectacole moderne, de a părăsi anonimatul și de a se manifesta activ în ceea ce numim „mișcarea teatrală națională". Sprijiniți mai mult ori mai puțin real de Consiliul Județean Caraș-Severin, de Primăria și Consiliul local Reșița, de Direcția pentru cultură, culte și patrimoniu cultural național din județ, de UNITER, A.I.C.T. și Ministerul Culturii și Cultelor, dar mai cu seamă de un foarte tânăr viceprimar, Dorinel Hotnogu, prezent mereu la spectacole și la dezbateri, dar nu în căutare de voturi, ci pentru a afla mai mult despre teatru și a da o mână de ajutor, dacă e cazul, inițiatorii colocviului l-au centrat pe tema extrem de ofertantă a *relației regizorului cu textul dramatic*. Și fiindcă spectacolele generează teoria și nu invers, fiecare reprezentație văzută a fost comentată de critici (Doina Modola, Ion Cocora, Marinela Țepuș, Alina Mang, Doru Mareș, Gabriela Măgirescu, Zeno Fodor și suprasemnatul), de regizori (Ștefan Iordănescu, Ion Mircioagă, Mihai Lungeanu, Mc. Ranin, Dan Vasile), lor alăturându-li-se firesc organizatorii și actorii reșițeni, pentru ca apoi concluziile să fie trase într-o dezbatere finală.

Spectacolul *Pygmalion,* regizat la Reșița de Adrian Nistorescu, a ridicat eterna problemă a felului în care ne apropiem de „clasici", de literatura dramatică așa-zis canononizată și dacă e îndreptățit la o asemenea operațiune un Teatru care, fatalmente, nu dispune de actori „de vârstă". *Bacantele* după Euripide, spectacol înfăptuit la Teatrul „ Tony Bulandra" din Târgoviște de Mihai Măniuțiu a readus în discuție actualitatea dramaturgiei antice și a felului în care un director de scenă poate valora această noutate, în argumentația sa scenică Măniuțiu mizând mult pe emoție și senzorial, decupând vârtos textul. *În spatele ochilor*, în care regizorul de origine turcă Kemal Başar a valorificat scenic o remarcabilă monodramă a scriitoarei israeliene Nava Semel, a stârnit discuții pe tema felului în care, grație reflecției active a directorului de scenă, un recital de bună calitate cum e cel al Mălinei Petre poate deveni chiar un spectacol în toată puterea cuvântului. Au plăcut în mod deosebit *Cheeck to cheeck*, regizat surprinzător de matur de Ana Mărgineanu, regizoarea evidențiind doi remarcabili actori, Ovidiu și Adriana Ghiniță, și *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare,* precis, poate prea precis lucrat de Claudiu Goga, unde sunt foarte buni Zoltan Lovas și Claudia Ieremia. Ambele sunt producții ale Teatrului „Ioan Slavici" din Arad, din păcate prea puțin cunoscute, discuțiile orientându-se o clipă asupra strategiilor ce se cuvin adoptate pentru ca ceea ce e cu adevărat valoros să fie promovat și făcut cunoscut criticii, dar și spectatorilor din alte zone ale țării.

Deși au lipsit de la dezbateri chiar regizorii sus-numitelor spectacole, e obligatoriu să menționăm că discuțiile au fost vii, amicale, în consens ori în contradictoriu, poate și datorită faptului că vorbitorii au evitat un pericol semnalat cândva de Frații Goncourt ce ziceau despre un literat al vremii că posedă arta de a părea că vorbește. Așa încât această primă ediție a colocviului poate fi considerată drept o reușită, ei trebuind să-i urmeze obligatoriu altele mai bogate și mai substanțiale.

Constantin PARASCHIVESCU

Reflecții la un colocviu

Își propusese teatrul din Bârlad să reia seria „colocviilor de regie" întreruptă înainte de '90, dar mai iute a fost teatrul din Reșița, care, prin inițiativa lui Zeno Fodor, ca director artistic și a insistențelor Mălinei Petre, directorul teatrului, a organizat în acest miez de toamnă „Colocviul național de regie". Dacă ar fi fost să se ambiționeze și bârlădenii, ce rău ar fi să avem două manifestări în temă, câtă vreme există, de pildă, două festivaluri de comedie (la Galați, toamna; la București, primăvara)? Regia e, poate, cea mai importantă temă de reflecție și discuție din ultimii 15 ani, de când, ca să zic așa, și-a câștigat *autonomia* de exercitare, nemaifiind supusă unor criterii ideologice restrictive și unor sarcini repertoriale. Cei ce o practică depind doar de etalonul estetic, dacă țin să facă artă, și în funcție de el s-au obținut și se obțin rezultate definitorii pentru un creator de spectacole. E supremația regiei un exces dictatorial? Da, când se exercită fără chemare, cu aroganță; nu, când e expresia unui gând însuflețit de emoția misterului omenesc.

De bun augur, această primă ediție a Colocviului național de regie de la Reșița (unde inițial ar fi trebuit să se desfășoare din anii '70, după cum am aflat). Cu programul ei succint de spectacole (cinci) și discuții zilnice asupra lor. Nu cred că trebuiau mai multe spectacole în program, dar mai multe teatre, da. Cu câte două de la Arad și de la teatrul-gazdă, paleta de referință se limitează, oricum. Regizoral, s-au impus două nume, și e interesant că ele sunt din generații diferite, Mihai Măniuțiu (*Bacantele* de Euripide, la Târgoviște), laborios și surprinzător în ultimul timp (al cărui spectacol, din păcate, nu l-am văzut) și Ana Mărgineanu (*Cheek to cheek* de Jonas Gardell, la Arad), cu o montare ce aș numi-o, fără rezerve, excepțională, prin originalitate și articulația riguroasă a expresiei. Ce incitant prilej de analiză ar fi iscat alăturarea acestui spectacol de cel al lui Radu Afrim de la „Nottara", nu pentru a determina care e mai bun, cum s-a insinuat, ci pentru evaluarea fațetelor regizorale multiple prin chiar noii lor practicieni. Care știu stimula și performanțe actoricești (Emilia Dobrin la București, Adriana și Ovidiu Ghiniță, Liliana Balica și Oltea Blaga la Arad). În aceeași serie de analiză s-ar fi înscris și spectacolul lui Claudiu Goga de la Arad cu *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, din ultima seară, dacă textul i-ar fi servit o neîndoioasă logică dramatică și doi actori firească nuanțare în joc (Zoltan Lovas și Costin Gavazăl), cu evoluția foarte bună a Claudiei Ieremia. Nu știu de ce a fost înscris în program monologul scriitoarei Nava Semel, care într-o reprezentație de orice fel rămâne un recital, dar nu un spectacol cu posibilități regizorale. Cum s-a și întâmplat cu montarea lui Kemal Başar, un foarte bun recital actoricesc al Mălinei Petre în rolul unei mame îndurerate de existența fiului handicapat.

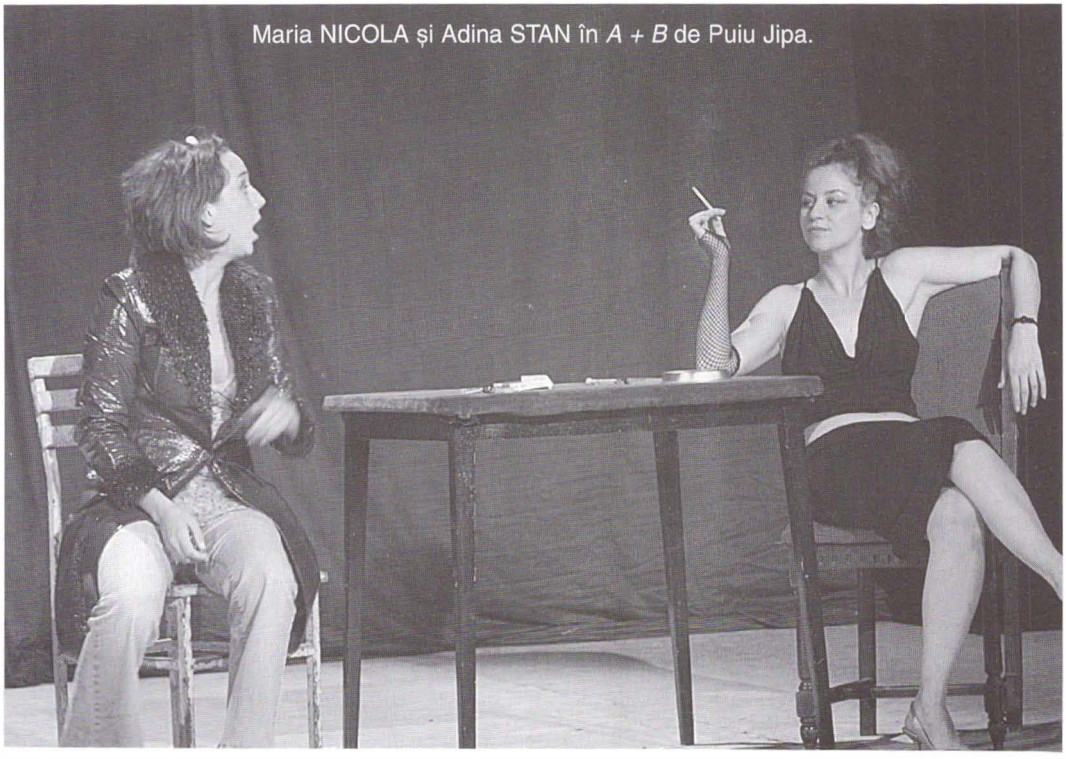
Sigur, ar fi fost instructivă prezența regizorilor Mihai Măniuțiu, Ana Mărgineanu, Claudiu Goga la acest colocviu, care ar fi diversificat și îmbogățit temele cu propriile lor concepte și experiențe; primii doi erau, însă, în străinătate. Sigur, ar fi fost recomandabilă și concentrarea pe un aspect al temei, cum a fost cea privind raporturile regiei cu textul dramatic, redusă acum la enunțuri și nu sondată în diversitate. Sigur, merită comentată și atitudinea unor realizatori care declară că nu-i interesează publicul, ca și afirmația că teatrul trebuie (mai trebuie?) să emoționeze. După cum recomandarea unei arhitecte de a da publicului prin spectacole *speranță, încredere* și *forță*, în contextul actualei degradări a relațiilor umane în societate, e un motiv serios de reflecție.

Antoaneta IORDACHE

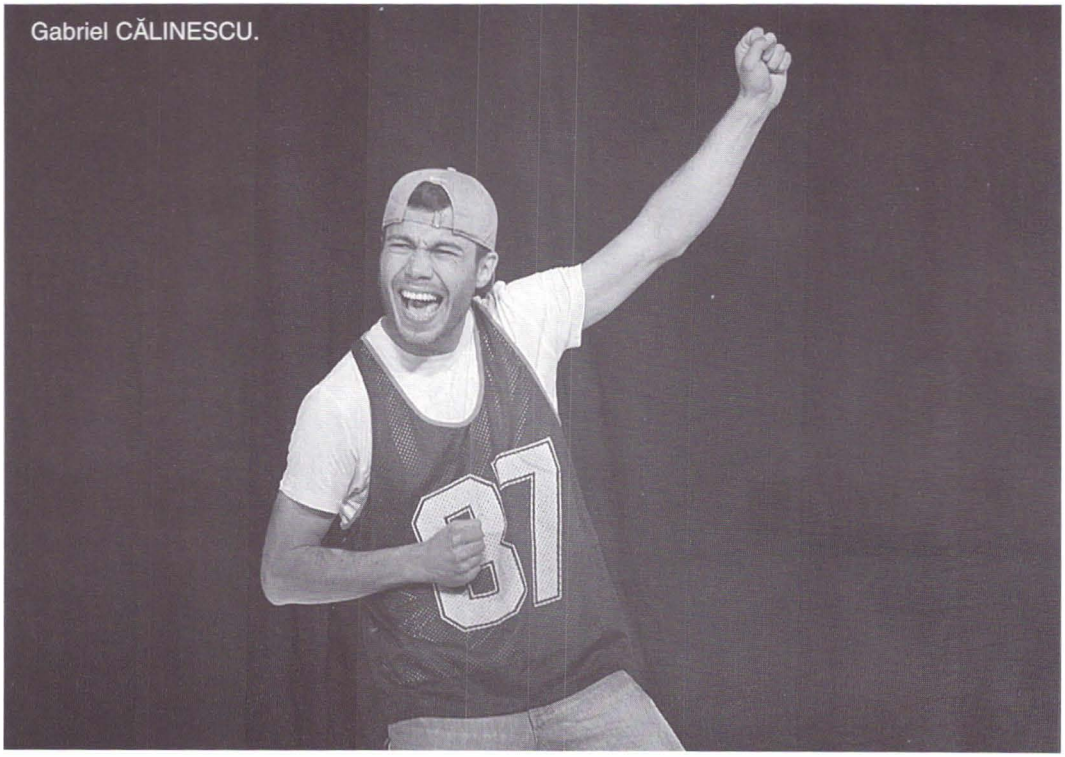
MANGALIA

Gala Tânărului Actor-2005

Ajunsă la cea de-a opta ediție, Gala „HOP" își caută încă drumul spre...mare. Asta e bine, dacă ne uităm în jur la vălătucii de nisip care se rostogolesc ritmic pe suprafața câmpului nostru cultural. Sau teatral. E, cu alte cuvinte, folositor să existe un spațiu pus cu bunăvoință, timp de câteva zile în calea tinerilor cu diplomă de actori, la dispoziția naturalei lor nevoi de demonstrație profesională. Mai ales că, odată absolvenți, întâlnirea cu un rol pe scândura scenei, sub reflectoare de teatru, devine pentru cei mai mulți o problemă. Sunt prea numeroși absolvenții? Prea dese facultățile de teatru? Funcționează în perimetru, în ultima vreme, un fel de bandă rulantă?... Și, de fapt, deși toate teatrele (cele de stat – cele particulare) tind, aleargă să-și întinerească trupa, distribuțiile, n-au de unde alege?!?... Nu poți opri aceste întrebări: ele traversează împrejurarea. Stimulate și de nivelul aproximativ, chiar dezarmant de lipsit de definiție și de tehnică teatrală al multor prestații scenice. Cineva – o regizoare tânără – le recomanda tinerilor actori rămași deocamdată cu diploma la sertar (și fără un contract, un angajament, o propunere de a juca teatru) să fie mai insistenți, mai curajoși, să preia ei inițiativa – și să facă ei oferte teatrelor, regizorilor. E și asta o cale, o idee de luat în calcul: pentru tinerii actori cărora li se potrivește cu spontaneitate costumul insistenței.



Maria NICOLA și Adina STAN în *A + B* de Puiu Jipa.


Gabriel CĂLINESCU.

Oare, facultățile îi „antrenează" pentru „jocurile" cu viața teatrală de azi, îi pregătesc „să se pozitiveze" în fața accidentatului relief al realităților?... Gala de la Mangalia este, a fost, în felul în care au mers lucrurile, un obstacol cumsecade, un *hop* nu prea înalt, totuși greu de „sărit" de concurenți. Foarte întâmplătoare au apărut o serie dintre evoluțiile individuale, în toate cele 4 zile... Nu cât de susținută ne-am fi așteptat a fost și secțiunea „spectacolelor de grup "...Juriul a acordat, finalmente, cele trei premii stipulate de regulament, cu o generozitate pe care, la limită, oricine o poate înțelege. Desigur, s-a dat și Premiul Timică, al Asociației „Master Class".

De ce nu sunt prezenți directorii de teatre? În principiu, Gala ar trebui să fie o anticameră a concursurilor de angajare. Sala de la Mangalia e plină: public din localitate, turiști de septembrie, dar și jurnaliștii și criticii de teatru (puțini) „provocați" să ia pulsul desfășurărilor de către UNITER, câte un regizor, grupul organizatorilor, dar și un grupuleț de persoane mature, din București, despre care tinerii te întreabă „cine sunt?", evident cu speranța că ar fi „delegații" șansei presupuse de Gală. Caietele-program sunt alcătuite îngrijit, ziarul se străduiește să suplinească – studențește, ingenuu – absențele, intenționalitatea, „partea cealaltă" a evenimentului: încât, deși e limpede că ziarul e un exercițiu adus „de-acasă", nu performat „la cald", deodată cu concursul, parcă se simte în pagini dorința tinerilor alcătuitori de a comunica în ton semnificativ despre arta teatrului. Poate n-ar fi „rău" dacă staff-ul, ori executivul organizatoric UNITER, s-ar concentra mai serios de acum înainte și asupra secvenței jurnalismului tânăr. Riscând să introducă în „scenariul" ideilor motivaționale – și al finanțării premiale – pentru

Maria NICOLA.

viitoarea ediție scena scrisului începător despre teatru. M-aș teme că și presa de tiraj e o instituție la poarta cu trepte a căreia teatrologii cu diplomă acced greu; nu m-aș teme să le ofer un „versant al obstacolului HOP" și lor, cronicarilor în devenire. Poate ar fi mai viu ziarul.... Poate acești teatrologi tineri „știu" cum se face o publicație proaspătă, atractivă pentru tinerii actori din generația lor (care, nu-i așa ?, „știu" să stea sub reflectoare).

De ce rămâne după opt ediții o așteptare – închisă – în – proiect spectacolul de unul singur, ori de grup, pregătit special pentru Gală? În fond, nu sunt condiționări insurmontabile: se poate înscrie orice actor aflat până la 4 ani după absolvirea universității de profil. Tema din acest an – alteritate – e „primitoare": culturală, deschisă până la orizont oricărei interpretări scenice. Pentru o mai clară departajare, s-a introdus în concurs o probă obligatorie (monolog extras dintr-o povestire de Buzzati, *Greva telefoanelor).* Ipoteza aceasta s-a dovedit, din păcate, o teorie motivațională. Realitățile n-au vrut să se împace cu teoretizarea. Actorii tineri au îndeplinit „faza obligatorie" cumva în fugă, putini s-au preocupat să-i „trezească" gama de posibilități de abordare. De fapt, textul se preta mai degrabă talentelor comice, șarjei... Problema – pe teren – a fost, din când în când, de o jalnică veselie. S-a presupus că actorii tineri cu o cotă deja câștigată nu-și lasă deoparte proiectele, contractele sigure pentru un concurs cu premii mici în cifre. Marile talente tinere nu vin, adică, la Mangalia deocamdată, din motive lumești. Dacă premiile ar fi cu adevărat substanțiale, s-ar prezenta tot cuprinsul tânăr la preselecție... Și asta e o idee potrivită unui anume fel de a tranșa problema, în privința fervorii de participare pe care și-o

Ionuț CARAS.

doresc, legitim, organizatorii – și, iată – nu prea izbutesc s-o stârnească. Dar, poate, pe lângă normalul supliment financiar, Gala ar avea de „urcat" și un supliment de atitudine față de pretențiile sensibilității generației tinere. Personal, nu pot crede că pasiunea, vivacitatea, imaginația, controversa profesională: explicită-implicită ar fi adormit și că ultimele generații de teatraliști „văd" lucrurile doar în termeni de aritmetică banală. Poate, pe lângă încrederea în forțele proprii și alergătura după un rol, un angajament, un contract (de spectacol, de radio, de televiziune, de presă scrisă...) tinerii actori, scenografi, regizori, teatrologi dețin, rulează de colo-colo prin economia de piață și ...imaginarul galei lor predilecte. Una deosebită, „altfel" decât cea de la Costinești. Oricum, „HOP" își declară, își exersează mobilitatea de scenarizare, de la o ediție la alta: de ce n-ar fi lăsată o zi (din pornire, conceptual, efectiv) în seama unui mănunchi de tineri (dintre cei premiați anterior, sau în urma unui „cântar UNITER, pe proiecte"): oare preselecția, tema, comperajul etc. decise de tineri ar ridica, ar coborî platforma interesului generației pentru gala lor? Managementul ideii HOP, marketing-ul evenimentului datorat timp de o zi tinerilor, ne-ar fixa în aceiași termeni, în sală, ne-ar vizita, oare, la dezbatere – ca și în acest an – pe unii tăceri precaute, „așezate", pe alții o atenție strict consemnativă, pe unii un fel de privire iritată, pe alții un fel de resemnare de moment? Fiindcă, totuși, Gala presupune un neîndoielnic efort cultural, financiar – și e chiar importantă, în peisajul de azi. Nici intervențiile ușor enervate, din discuția colocvială, nici supozițiile despre „meseria de a critica, indiferent de calitatea ofertei, a criticului", dar nici tonul de șuetă relaxată în care sunt

Octavian STRUNILĂ.

demontate observațiile criticilor, întrebările înmănușate ale tinerilor nu par să „lucreze" tocmai în profitul visatului obiectiv: cel cu ieșire la mare... La „bursa" valorii. Se anunță că, în 2006, se profilează transmisia în direct la TV a concursului. Sigur, o ipoteză înnoitoare de program, în principiu atractivă, onorantă – pentru concurenții viitori. Numai să „stea" pe realități: să fie ce transmite. Pretenția maximă rămâne cea pe care este datoare s-o mențină, s-o promoveze asupra câmpului teatral actual forul profesional UNITER. Poate, zic și eu, de nu întâi, atunci în paralel cu frumoasa viziune a transmisiilor în direct, de la Mangalia, canavaua Galei ar putea înrăma și contribuția, centrată, a mentalului tânăr. „Filmul" scurt cât o zi de concurs, al imaginării de sine, privit dinăuntrul utopiilor și pragmatismului generației... La 4 ani de la absolvență. Au fost laureați: *Octavian Strunilă* – Premiul pentru cel mai bun actor; *Maria Nicola:* Premiul pentru cea mai bună actriță; *Gabriel Călinescu* – Premiul special „Sică Alexandrescu" al juriului; *„A +B"* de Puiu Jipa (cu Maria Nicola și Adina Stan în distribuție) Premiul pentru cel mai bun spectacol de grup; *Ionuț Bogdan Caras* – Premiul „Timică", al Asociației Master Class. S-a prezentat la nivel de laureat *Boris Adrian Gaza,* cu o parte din evoluția scenică în germană, cealaltă în limba română (bilingvism inedit, pe scena aceasta, dar și o probă că tânărul actor trece cu brio, de pe acum, formala barieră lingvistică). Foarte competitiv Boris Gaza. Competitivi, „gramaticali" și tinerii (prezenți pe scenă cu un spectacol plăcut, înafara concursului) instruiți de Ion Caramitru, Mircea Dinescu, Alex Ștefănescu și Iosif Hertea în ideea recuperării poeziei ca spectacol, prin așa numitul „Experiment Ipotești".

Natalia STANCU

GALAȚI

„Grea misie" – un festival, și încă unul de comedie!

Nu știu alții ce simt, dar a face un festival de teatru, și încă unul de comedie, a devenit pentru mine un pariu din ce în ce mai greu de câștigat. Dacă nu chiar... imposibil. Și nu este vorba de faptul că 2005 a fost anul atâtor catastrofe planetare și belele naționale. Cert, în acord cu vremea și „vremurile" nici teatrul nu s-a simțit prea bine. Și cu deosebire comedia nu mai este ceea ce a fost cândva; a devenit, vai, – din veselă, tonică și luminoasă – mai ales sarcastic-lucidă, sceptică și întunecată.

De fapt, ca director artistic al manifestării de la Galați n-aș avea de ce să mă plâng. Căci, în fond, din toate răspunderile ce incumbă organizatorilor unui festival, cel mai simplu e să faci selecția. E nevoie, desigur, de o bună informație, de fler ca să nu bați țara degeaba și de o dinamică navetă „ușoară", eventual repetată, între București și Iași, Arad, Constanța și Reșița, Cluj-Napoca și Craiova. E nevoie (și, la limită – voie!) să vizionezi casete cu înregistrările unor spectacole la care nu ai ajuns – riscând să te arzi, greșind grav diagnosticul. Se întâmplă, e drept, ca toată această muncă să fie în zadar. Și după ce (la capătul a zeci de dialoguri, consultări) te-ai fixat la ceva, să afli că „nu se mai poate". Așa cum a trebuit să renunț la un simpatic și inventiv spectacol al lui Alexandru Dabija, de la Oradea, deoarece, din echipa actorilor, vreo patru interpreți principali se pierduseră „pe drum", între Italia și Sibiu.

Mai presus de lupta cu drumurile este însă lupta cu falsa recoltă și cantitatea ei, pe cât de impresionantă pe atât de derutantă. Căci, pe de o parte constați (cu îngrijorare!) că tot alegând nu prea ai ce culege. Iar pe de altă parte – numai văzând „tot" poți arhitectura un afiș echilibrat (în care să ai și comedii sentimentale și unele sarcastice și unele grotești și comedii negre etc.). Sau, măcar, să poți umple golurile – când (așa cum, vai, se întâmplă!) nu puține titluri cad, dintr-un motiv sau altul – mai ceva ca frunzele toamnei.

Dificultățile apar mai ales atunci când, prin selecția pe care o faci, vizezi publicul (cât mai) larg și (cât mai) cultivat pentru teatru. Așa cum a fost și vreau să cred că a rămas cel gălățean – care umple până la refuz sala Teatrului „Fani Tardini", și care aplaudă deopotrivă inteligent și generos. Un public, trebuie s-o spun, diferit de cel al tinerilor dependenți de mișcarea underground. Un public nu neapărat de modă veche, dar așteptând de la teatru (slavă Domnului!) și altceva decât realismul feliei de viață în registru comportamentist; și altceva decât autenticitatea înjurăturilor printre interjecții; și altceva decât plonjări în universul marginalizaților deveniți cazuri patologice; și altceva decât un joc al formelor, al sunetelor, al imaginilor – chiar frumoase sau neliniștitoare în sine.

Și cum să-ți aperi obrazul în fața unor atari spectatori, când comedia este, azi, genul cel mai invadat și parazitat de falsuri și veleități, iar spectacolele de gen cu adevărat bune (în registru clasic, modern sau postmodernist) sunt din ce în ce mai rare.

Coca BLOOS și Florin CĂLINESCU în *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu.*

Există, fără îndoială, pentru finalizarea unui eveniment ca acela în discuție, atât de important pentru viața spirituală a unui oraș – câteva formule ideale. Ele însă se cer adaptate la ofertele concrete ale vieții teatrale. Un festival este, vrei nu vrei, „emanația acesteia". Este, vrei nu vrei, reflexul opțiunilor, deschiderilor, experimentelor făcute de creatori.

Pe acest temei, în cristalizarea formulei ediției a XVII-a a Festivalului, s-au impus, ca imperios necesare, schimbări de optică. Este vorba, desigur, chiar de mizele comediei. Este vorba, de asemenea, de: schimbări de „gardă" – fie că este vorba de autorii dramatici, fie de regizori, scenografi și actori; fie că e vorba de prezența dominantă a piesei românești; fie că e vorba de creația tinerilor care preferă sălile mici și cluburile; fie că e vorba de schimbarea locurilor de joc și de tipurile de impact cu publicul.

Cele mai grele probleme rămân însă cele legate de „locații" (ca să folosesc un cuvânt suprauzitat) și de logistică. Mulți dintre regizorii activi și de marcă ai momentului dezertează din sălile tradiționale și de pe scenele „à l' italienne". (Exact tipul de sală în care, eu, la Galați aspir să fiu un ideal amfitrion!) Creatorii amintiți preferă să joace pe înseși scenele teatrelor existente, dar cu publicul așezat în jur, pe gradene anume aduse. Dar și pentru asta este nevoie de scene cu dimensiuni ample, ideale fiind cele ale noilor Naționale. Și iată cum, la Galați, după zadarnice explorări ale structurii de rezistență ale unor săli de sport – nu am putut juca anul ăsta faimoasa *Noapte de la spartul târgului,* spectacolul lui Silviu Purcărete de la Craiova, care ar fi fost, fără îndoială, perla Coroanei.

Apar, cu o frecvență mai mare decât altădată, și altfel de probleme: ba indisponibilitatea unui actor care repetă frenetic la o viitoare premieră (mai ales că nu puțini interpreți colaborează cu mai multe teatre), ba indisponibilitatea unui actor care trebuie să fie la filmări, ba apariția unei probleme medicale care blochează turneul. Și astfel, din atari motive, *Chiriția of Bârzoieni* a Teatrului de Comedie nu a mai ajuns la Galați.

În sfârșit, dar nu de cea mai mică importanță – când totul pare OK –, se ivesc exigențe financiare ce consonează cu tranziția și cu lecția mai nouă deprinsă de la impresari. Te confrunți cu cereri bănești, în fond, legitime, dar incompatibile, nu atât cu fondurile de care dispune un festival susținut cu generozitate de autoritățile locale, cât cu rigorile legislative nemiloase. Și atunci începi să te gândești cu disperare la sponsorii pe care nu prea îi ai...

---

50 de ani de teatru la Galați

Comedia – ca „brand" de țară (tristă și plină de umor) într-un festival de tradiție

Festivalul Național de Comedie de la Galați (17–26 octombrie), ajuns la ediția a XVII-a, a reunit, în orașul de pe malul Dunării, la invitația Teatrului „Fani Tardini": Naționalele din Craiova și Târgu Mureș, Teatrul de Comedie, Teatrul Mic, Teatrul Odeon și Teatrul Nottara – din București, precum și Teatrul „Ion Slavici" din Arad și Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani. Lor li se alătură Teatrul Luni de la Green Hours și Teatrul „Casandra".

Iubitorii Thaliei din Galați au putut urmări, desigur, și spectacole ce își au punctul de pornire în texte clasice verificate de-a lungul timpului prin noi și noi abordări artistice: Molière *(Avarul),* Goldoni *(Hangița),* Marivaux *(Jocul dragostei și al întâmplării),* Suhovo-Kobâlin *(Moartea lui Eskrokov),* A.P. Cehov *(Poiana boilor).*

Afișul festivalului a inclus și autori străini contemporani. Alături de abilii inventatori de situații și trăgătorii de sfori teatrale Chapman și Friedman (semnatarii *Clinicii amanților),* ori de Michael Frayn (autorul *Scandalului în culise*, spectacol al teatrului-gazdă, care a și deschis Festivalul), ori alături de Leonard Gershe, a reținut atenția, fără îndoială, viziunea grotescă asupra condiției umane specifică lui Werner Schwab (autorul *Șefelor).*

S-a remarcat și dramatizarea după Ion Creangă, *Ivan Turbincă* – a Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani –, una dintre puținele, dacă nu unica montare de gen de inspirație etno-folclorică.

Dominanta actualei ediții a constituit-o, însă, prezența masivă a dramaturgiei românești din ultimii ani. Spectatorii gălățeni au putut vedea cum ne propun Theodor Denis Dinulescu *(O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu,* de la Mic) sau Adrian Lustig *(Nepotu',* spectacol al Teatrului de Comedie) să ne depărtăm de trecut râzând. Sau cum vede Cornel Udrea realitățile noastre morale și posibila noastră raportare la modele *(România dragă, Elveția mea).* Sau cum radiografiază tinerii autori din ultimul val, precum Ștefan Peca *(New York Fucking City),* Mimi Brănescu *(Bigudiuri),* Petre Barbu, Călin Blaga, Paul Cilianu *(89, 89, fierbinte după '89* de la Teatrul Mic) realitățile noastre actuale; cum se delimitează ei, cu sarcasm, cu negru scepticism și, nu o dată, cu furie de realitățile nesfârșitei noastre tranziții și cum văd ei șansele progresului moral și al deschiderii noastre spre lume.

Solidar acestei orientări repertoriale și în acord cu realitățile mișcării teatrale – selecția Festivalului a reținut și oferte ale mișcării alternative desfășurate în variate locuri de joc, unele chiar pe scenă, cu publicul așezat pe gradene, sau chiar într-un club.

Au fost oaspeții Galațiului – actrițe îndrăgite precum Tamara Buciuceanu-Botez, Dorina Lazăr, Coca Bloos și Emilia Dobrin, Maria Ploae, Catrinel Dumitrescu, Luminița Gheorghiu și Anca Sigartău, ori actori precum Ilie Gheorghe, Florin Călinescu și Mișu Dinvale, Gheorghe Visu și Cristi Iacob.

În ceea ce privește regizorii „care au urcat pe scena Festivalului" – alături de montări semnate de „maeștri" – Alexandru Tocilescu, Bocsardi Laszlo, Claudiu Goga, Cristian Ioan, Laurian Oniga, Țino Geirun, Ion Sapdaru și, nu în ultimul rând, Horațiu Mălăele – i-am văzut la lucru pe tinerii regizori Ana Maria Mărgineanu, Sorin Militaru, Radu Nichifor, Cătălin Vasiliu.

Cu deosebit interes a fost așteptat de către tinerii actori și de către studenții din Galați *work-shop*-ul „Antrenament pentru situația comică. Exercițiu de biomecanică Meyerhold" condus de Valeria Sitaru, conf. univ. dr. la U.N.A.T.C.

Inspirate de problematica pieselor în discuție, cele două colocvii ale Festivalului au avut ca teme: „Comedia puterii și a manipulării. Despărțirea de trecut prin satiră și pamflet" și „Metamorfoza măștilor comice și a stilizării lor".

Cum Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galați a împlinit în această toamnă o jumătate de veac de existență – Festivalul de Comedie a făcut loc, în 27 octombrie, unui moment de sărbătoare. Prilej de întâlniri pline de emoție și amintiri. Prilej de evocare a bogăției vieții artistice desfășurate aici și a personalităților care – prin aspirațiile și munca, prin talentul și imaginația lor – au înnobilat viața spirituală a orașului. Și nu în ultimul rând – prilej de proiecte pentru anii care vin.

Corina HERGHELEGIU

BUCUREȘTI

Încă o șansă...

Teatrul de Comedie și-a deschis anul acesta stagiunea imediat după Gala Tânărului Actor – HOP de la Mangalia, cu un proiect la fel de important și binevenit precum cel organizat de UNITER, „*COMEDIA ȚINE LA TINERI*", dedicat tinerilor creatori de teatru (actori, regizori, scenografi).

În prima pagină a caietului-program, George Mihăiță, directorul teatrului spune: „Dragii mei, proiectul „*COMEDIA ȚINE LA TINERI*" este special conceput pentru voi, creatorii de teatru de mâine... Teatrul de Comedie spune, așadar, DA! tinereții și sclipirilor ei. Teatrul de Comedie trăiește voluptatea supremă de a fi prieten, de a arăta că ține la TINEri... la Voi!"

Așadar, începând cu data de 7 septembrie, Teatrul a oferit absolvenților promoțiilor 2003–2005 Sala Studio, unde patru regizori au la dispoziție fiecare câte cinci seri pentru a prezenta, împreună cu echipa sa, câte un spectacol. Intrarea a fost gratuită, iar sala, la fiecare spectacol, arhiplină. (Să nu mai vină românul la teatru pentru că nu are bani? Sau problema e alta? Ar fi bine ca fiecare teatru să încerce astfel de experiențe, atunci când sălile sunt goale, cine știe, poate...).

Primii patru regizori care au fost selecționați în cadrul acestui proiect au fost: Iulia Stănescu cu *Ce tipe mișto!* de Laura Shaine Cunningham, Mihaela Triboi, *Domnul Masure* de Claude Magnier, Marcel Țop, *Edmond* de David Mamet, Alex Mihail *Comedie neagră* de Peter Shäffer. Proiectul se desfășoară în patru etape, fiecare dintre ele fiind urmată de câte o Gală, la care juriul va hotărî ce spectacol va rămâne în repertoriul Teatrului de Comedie. Deci, acum, tinerii creatori de teatru mai au o șansă să se afirme și să se impună în peisajul teatral românesc. Depinde numai de ei cum vor reuși să-și pună în valoare talentul.

Așa cum spuneam mai sus, primul spectacol din această serie a fost piesa *Ce tipe mișto!* de Laura Shaine Cunningham, romancier, dramaturg, jurnalist și scenarist, născută la New York. Regia este semnată de Iulia Stănescu, care a luat Premiul pentru cel mai bun spectacol cu *Fetele grase câștigă întotdeauna* de Madeleine George, la Gala Tânărului Actor – HOP, Mangalia 2004.

Am putea spune că piesa este o comedie tristă ce aduce în prim-plan femeia cu problemele ei de zi cu zi, femeia în așteptarea idealului, sau, mai bine zis, a bărbatului visat „o slujbă cu normă întreagă destul de grea" – va spune autoarea, bărbatul care nu există, care nu vine niciodată, iar așteptarea îți pustiește sufletul, îți ucide speranța. Singura soluție este să dai impresia că ești împlinită, fericită, iubită numai pentru că eticheta în societate îți cere acest lucru, dar de fapt situația este cu totul alta, mult mai crudă, mult mai dureroasă. Cum am putea ieși, totuși, din acest cerc vicios? Claire, una dintre protagonistele piesei spune că „doar un copil ne poate scoate pe oricare dintre noi la liman...", pentru că viața nu poate fi oprită, ea continuă în ciuda tuturor dezamăgirilor care există. „Să ai copii e alegerea noastră – va spune ea – și aceasta e alegerea mea. Mai bine să am un copil în urma unei singure nopți, decât plodul unei «înțelegeri» de-o viață. Nu vreau ca viața mea să fie searbădă până la sfârșit". Claire este cea care și-a ales singură soarta, ea n-a vrut să fie „păpușa" nimănui, va înfrunta greutățile spunând că realitatea va trebui s-o vadă pe ea și nu invers, pentru că miracolul oricum s-a

produs, iar ea refuză să-l facă... lumesc. Refuză, pentru că oamenii sunt lași și nu vor să vadă și să accepte realitatea, se ascund în spatele minciunii și ipocriziei, se dedublează, iar masca devine din ce în ce mai greu de scos. Doar o viață nouă ne mai poate salva din această cădere, parcă fără de sfârșit.

Viziunea regizorală și jocul actrițelor ne transmite întocmai mesajul autoarei.

Actrița Carmen Lopăzan a reușit să-și studieze rolul în profunzime, să-și înfrâneze exaltarea prin replici calme, calculate. Stările sufletești ale personajului sunt jucate cu intensitate și profunzime, transmițând emoții puternice, fără a deveni patetice. Elei Ionescu îi vine rolul ca o mănușă: realistă, dură, insensibilă, sarcastică, dar în final scapă de mască și încearcă să se transforme într-o ființă umană. Și celelalte actrițe, Maria Obretin, Paula Gherghe și Carmen Florescu s-au descurcat cu rolurile lor, chiar dacă pe alocuri jocul le-a fost prea patetic, iar stridența vocilor deranja (spațiul fiind totuși destul de restrâns), ele au reușit să-și controleze aceste porniri și să intre în ritmul firesc al spectacolului. Cea care s-a dovedit mai indiferentă față de personajul ei a fost Cătălina Harabagiu. Poate că după câteva reprezentații va reuși să se integreze în ansamblu.

Spațiul de joc este bine marcat prin scenografia sugestivă a lui Robert Popescu, totuși ar fi bine ca decorul să fie montat puțin mai în spate, pentru a nu deranja spectatorii din primul rând.

Putem spune că, în mare, spectacolul a avut succes și priză la public, cu excepția celor câteva amendamente care sper că pe parcurs au fost sesizate și au creat echilibrul dorit în spectacol.

Teatrul de Comedie din București – Ce tipe mișto! **de Laura Shaine Cunningham. Regia: Iulia Stănescu. Scenografia: Robert Popescu. Distribuția: Maria Obretin *(Jessie)*, Paula Gherghe *(Nina)*, Carmen Florescu *(Lisabeth)*, Ela Ionescu *(Martha)*, Cătălina Harabagiu *(Sue Carol)*, Carmen Lopăzan *(Claire)***

Maria SÂRBU

Festivalul din cort

Un festival inedit, *Festivalul Masca*, a avut loc în toiul acestei toamne capricioase. Locul desfăşurării – cartierul Militari, Bulevardul Uverturii, curtea noului sediu al Teatrului Masca. În curte – un amfiteatru şi multe corturi. Amfiteatrul îi ţine cu sufletul la gură pe numeroşii spectatori – de la copilaşi până la oameni de vârsta a treia, pentru că aici se prezintă spectacole de teatru, de pantomimă, dans sportiv şi concerte de muzică clasică, populară, folk, jazz, disco. În pauză, lumea este invitată la „bâlciul modern", în corturile cu surprize. Dacă doreşti să intri într-un cort, îţi cumperi un bilet de 10 bani sau 50 de bani – preţ simbolic tocmai pentru a creşte suspansul şi tensiunea, stai la coadă, iar când îţi vine rândul intri în cort. Aici se joacă spectacole de teatru numite „Piese neterminate, fără titlu". Doi actori joacă un spectacol de cinci minute, pentru 1–5 spectatori, în stilul Teatrului Masca. În alt cort, patru instrumentişti cântă pentru un singur spectator o piesă aleasă de acesta de pe o listă cu mai multe titluri. Cortul are inscripţionat: *„Ateneul de lângă blocul tău"*. Oricine poate participa şi la un concurs, se poate relaxa într-o atmosferă „de munte" sau „de mare", poate crea măşti, elemente de scenografie, poate desena, picta etc. Au dominat spaţiile de pictură copiii, unii pictând marionete de lemn. Într-un cort, fiecare doritor este machiat. Tinerilor li s-a creat alternativă – unii iau lecţii de dicţie, citesc texte la microfon.

Cine are dor de munte intră în „cortul de munte", unde sunt amenajaţi brazi; pe jos numai crengi de brad, buturugi pe care stai şi priveşti la televizor un film cu imagini de la munte, chiar din călătoriile Teatrului Masca. Se aude ciripitul păsărelelor, foşnetul frunzelor, murmurul izvoarelor. Nu lipseşte nici cortul de la mare, cu saltele, şezlonguri, mult nisip, cu zgomotul mării şi ţipătul pescăruşilor. Vârstnicii au rezervat, între altele, un cort de şah, dar, spre surprinderea tuturor, în acest cort intră mai mulţi tineri decât vârstnici.

Impactul a fost fenomenal. Dedicat familiei, Festivalul a atras lumea din cartier. Acolo am văzut cât de mult are omul nevoie de comunicare. Totul era legat de teatru, de această artă vie. Totul era viu, creativ.

Iniţiatorul festivalului este Mihai Mălaimare, care susţine că *Festivalul Masca* va deveni în câţiva ani unul dintre cele mai mari festivaluri de stradă din lume, dar până atunci „familiile cartierului Militari au avut şi vor avea posibilitatea să se întâlnească, să se cunoască şi să se împrietenească în cele trei zile de festival, timp suficient pentru a spera, cel puţin, că se poate reveni la valorile fundamentale – dragostea, încrederea, prietenia".

Manifestarea a anticipat un eveniment deosebit în viaţa Teatrului Masca şi anume inaugurarea, în luna noiembrie, a noului sediu din Bulevardul Uverturii, un teatru cu o sală de aproape 200 de locuri, utilată modern şi cu un amfiteatru în curte.

Constantin PARASCHIVESCU

Tânărul veteran

În redacția Teatrului Național Radiofonic poate fi văzut zilnic un domn în vârstă, cu privirea atentă și un licăr vioi în ea, stând de vorbă și iscodindu-le pe tinerele fete care lucrează acolo, pe doamnele simpatice pe care le știe de multă vreme, pe bărbați, regizori, redactori, ilustratori muzicali, ingineri de sunet și, bineînțeles, actori și actrițe care vin la repetiții și înregistrări, aproape toți cunoscuți și prieteni. Aparent sever, te scrutează și-ți răspunde cu o glumă dacă îl întrebi ceva, cu voce moale și măsurată în care natura a strecurat unduiri de coline moldovenești. Și glume știe destule, pentru că soarta i-a hărăzit întâlnirea cu muza veselă din primii ani de activitate în teatru și la radio, care ar începe pe la 21 de primăveri. Regizorul ION VOVA, sărbătorit de colegi la începutul lui octombrie la audițiile cu public de la barul Majestic, pentru împlinirea vârstei de 88 de ani și 55 de activitate în Radio. I se mai spune, cu afecțiune, Ion Vova cel Cumplit, aluzie în contrast vădit cu firea sa prietenoasă și sensibilă.

Născut la 30 septembrie 1917, la Berlin, unde se afla atunci mama sa, actrița și cântăreața Aglaia Ionescu. Numele său adevărat – Ionescu Vladimir Stelian. Urmează cursurile Academiei de muzică și artă dramatică la clasa lui Ion Manolescu, interpretează diferite roluri de comedie și compoziție la Teatrele Regina Maria, Comedia, Teatrul Nostru și Teatrul Național, între 1938–1952 și din acest ultim an devine regizor la Societatea Română de Radiodifuziune. Realizează aici cred că aproape o mie de emisiuni artistice diverse, din repertoriul de teatru clasic și contemporan, piese pentru copii, profiluri de mari actori și comici celebri, apreciatele „Ore vesele" de duminică, cu multe bătăi de cap până în '90. E distins cu nenumărate premii, printre care cel al Galei UNITER din 2001 pentru teatru radiofonic, diploma de onoare a S.R.R. din 2002 pentru 50 de ani în serviciul radioului public, Ordinul Meritul Cultural în grad de ofițer în 2003.

Dacă n-ar spune-o, n-ai zice că duce pe umeri o jumătate de secol de activitate radiofonică și, din 1938, 67 de ani de creație artistică. Pentru că, spiritual, e tânăr. La mulți ani, domnule VOVA!

Angelina ROȘCA

ESEURI

Piciorul amputat al Desdemonei și chirurgia postmodernismului

Atenție! Lectură neobligatorie și, uneori, dăunătoare.

Preferențialitatea teoretică a postmodernismului trimite, mai întâi de toate, la concepțiile poststructuraliste. Activitatea interpretativă sau *hermeneutica* pierde în câștig în măsura în care Roland Barthes găsește noi metode de investigație care permit surprinderea și cuprinderea plenitudinii sensului operei fără ca să ardă punțile analitice. Dacă structuralismul vede obiectul ca produs finit, materializat și imobil care urmează să fie supus descrierii și modelării taxonomice, poststructuralismul se dezice de *semiologia structurii* în favoarea *semiologiei structurării.* Analiza semnului static se preschimbă în analiza procesului dinamic de semnificare, avântându-se în vârtejul *sensurilor* și chiar a *pre-sensurilor* și înfăptuind trecerea de la *feno-text* spre *geno-text.*

Spectatorul rămâne indiferent la *multitudinea sensurilor* ce vor fi citite în operă în dependență de racursiul celui ce recepționează, lăsându-se atras de ideea *sensului multiplu.* „Pot exista interpretări infinit de multe, păstrându-se în același timp punctul unic de intersecție în momentul transformării radicale a conștiinței adresatului și, de asemenea, punctul unic de pornire în realitatea supremă extra-empirică – Existența Transcendentală, Supradrama, Textul, Mitul, noțiuni care doar se *leagă* prin autorul său. Nu doar un singur sens, ci o singură (ca forță și orientare) acțiune, posibilă doar în condițiile unei totale libertăți a spectatorului, – iată semnul distinctiv al teatrului postmodernist"[1].

Postmodernismul adoră jocul: jocul tradiției cu modernitatea; jocul de-a v-ați ascunselea al sensului cu forma în mit; jocul descifrării codurilor; jocul realității cu ficțiunea; jocul diverselor sisteme de semne; jocul construcției și deconstrucției textului dramatic; jocul stilurilor și al tehnicilor; jocul relațiilor intertextuale și interculturale etc., etc., etc...

Una dintre cele mai importante consecințe ale naturii jucăușe a artei posmoderniste este pasiunea pentru mit. Adevărul este că și modernismul simțea o anumită atracție față de sensul universal al acestuia, forța lui nelimitată de sugestie și caracterul energizant, imperativ. Să ne amintim de articolul *Teatrul francez în căutarea mitului* scris de Antonin Artaud încă în 1936. De altfel, întreaga lui metodă arborează un gen de mitologie teatrală. Nici năzuințele personale, susține Artaud, nici dragostea personală nu au preț dacă nu se contopesc în lirismul înspăimântător al miturilor care au câștigat aprecierea maselor umane. „Dacă noi râvnim să creăm un mit despre teatru, – consemnează el în *Teatrul cruzimii,* – este anume pentru ca să umplem acest mit cu toate grozăviile secolului care ne-au făcut să credem în înfrângerea noastră în viață". De aici rezultă că acest generator de idei, care se pot valorifica pe linia anticipărilor postmoderniste, se pronunță, totuși, ca un modernist, pentru nevoia de a mitologiza cu ajutorul artei situații istorice și sociale concrete. Pentru arta postmodernistă, însă, după cum observă Serghei Isaev, mitul prezintă interes ca posibilitate a existenței transistorice.

După luptele acerbe ale moderniștilor cu tradiția și tradiționaliștii, postmodernismul a anunțat posibilitatea coexistenței și interacțiunii a oricăror tradiții. Iată de ce teatrul postmodernist nu a neglijat experiența predecesorilor, inclusiv cea a lui Alfred Jarry care, în 1896, la premiera piesei sale *Ubu Roi*, lasă Ginul avangardei mondiale

să iasă din pereții Teatrului *L'Oeuvre*. Arta ce operează cu elemente de sugestie și simbol îi accelerează scriitorului francez fuga febrilă de modelele perimate, acesta ajungând primul să pună piciorul pe panta „demonilor absurdului"[2].

Alfred Jarry a încercat să definească *mijloacele de mitologizare a spațiului scenic contemporan.* Ele vizează mai întâi de toate universalizarea limbajului personajelor, nivelarea particularităților individuale în interpretarea rolului, simplificarea decorului. Autorul vehiculează ideea decorului *geraldic*, însemnând cu aceeași culoare toată scena (sau un act) și impunând personajelor să se miște armonios ca pe câmpul unui blazon. Gustul pentru decor minim, cu o maximă putere de sugestie, Jarry și-l soarbe din izvorul teatrului elisabetan.

Ingenios în crearea unei palete lexicale cât mai colorate cu putință, scriitorul francez se pronunță categoric pentru inflexiuni monotone în interpretare, refuzându-i actorului plăcerea nuanțării replicii. El recomandă adoptarea unei *voci* speciale pentru Ubu. Lugné-Poe îi propune protagonistului Gémier să-l ia de model chiar pe autor, cu felul lui de a vorbi pe două note, articulând cu exagerare aidoma unei mașini „de măcinat omenirea!...".

Scriitorul este de părere ca actorii să joace „închiși într-o mască", pentru a transmite „sufletul marilor marionete". Măștile invariabile conțin deja caracterul etern al personajului, fapt care face inutilă preocuparea de conturarea lui psihologică. Chiar dacă Jarry nu suspendă personajele de fire, el își dorește ca asemuirea lor cu marionetele să ajungă desăvârșită, iar interpreții să posede atât talent încât să izbutească să fie impersonali. Se pare că și autorului i-a reușit această performanță: „Alfred Jarry a dispărut aproape sub masca oribilă a fantoșei lui, parcă devorat cu totul de acest căpcăun"[3]. De altfel, Silviu Purcărete, în bună măsură, a respectat îndrumările lui Alfred Jarry în celebrul său spectacol *Ubu Rex cu scene din „Macbeth"*, piesa shakespeariană, cu cele trei vrăjitoare, puse în relație cu personajele ubuiste, constituind aici și o provocare intertextualistă.

Există, de-a lungul istoriei culturii, lucruri *constant* sugestive, căpătând astfel dimensiune mitologică. E tocmai cazul personajului Ubu, căruia Gargantua, Gulliver, Don Juan și alții vin să-i țină compania.

Mitul este văzut în teatrul postmodernist ca *sistem semiologic*[4]. Roland Barthes descoperă în el trei elemente: *semnificantul*, *semnificatul* și *semnul*. Acest sistem se distinge prin faptul că se constituie dintr-o anumită consecutivitate a semnelor care există până la el. Mitul este un sistem semiologic secund. *Semnul* sistemului primar devine doar *semnificant* în sistemul secund. Vehiculii materiali ai comunicării mitologice (limbajul ca atare, afișul, caietul de sală, decorul, recuzita etc.), în momentul în care devin parte integrantă a mitului, se reduc la elementele inițiale de construcție a acestuia. Pentru mit ele prezintă semnul global, rezultatul final, sau cel de-al treilea element al sistemului semiologic primar. Și iată că acest al treilea element devine primul, integrându-se deja în acel sistem pe care mitul îl suprapune primului sistem.

Vorbeam ceva mai sus de personajele mitologice... *Don Juan* de la Teatrul ***Luceafărul*** nu se înscrie în tiparele propuse de autorii incluși în biblioteca spectacolului: Molière, G. Bataille, Tirso de Molina, Da Ponte, W. Lenau, Von Horvath, L. Tolstoi, A. Pușkin, B. Brecht, A. Benedetto. Eroul lui Vlad Ciobanu nu are corespondențe directe cu nici un Don Juan luat aparte și nici cu suma elementară a tuturor Don Juanilor luați împreună, rămânând a fi un produs cu totul special al imaginației regizorale. Mihai Fusu, nelipsit de intuiții rapide, aduce în scenă și un personaj inexistent în suportul literar – Îngerul Păzitor al lui Don Juan, atribuindu-i și lui o alură mitică. Suspendat pe o funie, ca între Cer și Pământ, alături de craniile animalelor în mâinile fetelor, el poartă în sine caracteristica iconicității.

Scenariul lui Benoît Vitse reprezintă o rețea de aventuri, a cărei grilă de articulații este aleasă din fragmentele forte ale mai multor piese. Din păcate, ele se înfățișează, practic, pe de-a-ntregul dezvoltate și supraaglomerate cu text dramatic în sensul tradițional al cuvântului, rezervând un loc mai modest momentelor semantice și vizualității. Or, mitul preferă să folosească materie primă incompletă, unde sensul ar lăsa spațiu pentru noi semnificații. Tocmai de aceea stilizările, caricaturile, simbolurile sunt mai recomandabile pentru astfel de întreprinderi.

În lagărul socialist funcționau modele prefabricate, cărora trebuiau să li se alinieze toate spectacolele bazate pe dramaturgia clasică. Și dacă nu se întâmpla acest lucru, prin toate instanțele trâmbițau voci indignate: „Ăsta nu e Cehov!", „Ăsta nu e Shakespeare!"... A pune în scenă piesele lor însemna să te împiedici de fiecare dată de aceeași piatră a opiniei autoritare. Lucru, delicat exprimându-ne, neplăcut pentru postmoderniști. Asta în plus la faptul că ei, în general, nu acceptă deținerea monopolistă a „adevăratului" sens atribuit doar unuia dintre semnificanții operei, în detrimentul tuturor celorlalți. Erupe energia distrugerii mitului despre clasici. Însă mitul, cum ne șoptește Barthes în cartea sa *Mitologiile*, nu poate fi distrus. El renaște ca pasărea Phoenix. „La drept vorbind, cea mai bună armă împotriva mitului ar fi, probabil, propria lui mitologizare, crearea unui *mit artificial [...]*. Pentru aceasta e suficient să-l faci punct de pornire în a treilea sistem semiologic, să-i transformi semnificantul în primul element al mitului secund"[5].

Sunt gustate adaptările scenice libere, unde mai puțin contează textul literar și mai mult – textul spectacular. Tocmai este cazul lui *Othello?!* de ucraineanul Andryi Zholdak, în care au fost intercalate sistemul viselor, subconștientul dorințelor, legile freudiene, surpriza realității – principii dezvoltate ulterior în spectacolul *Hamlet. Visuri.*

Rolandas Rastauskas, consultantul artistic al discursului *Othello?!*, susține că fiecare punere în scenă a lui William Shakespeare în altă limbă înseamnă lucrul cu subiectul (cu mitul), dar nu cu originalul (adică cu corpul textului). Andryi Zholdak, în opinia lui, „se ocupă cu desecarea corpurilor, mai exact cu reconstruirea miturilor clasice". Însă mitul shakespearian (*limbajul-obiect*) intră în posesia regizorului care construiește pe baza acestuia propriul său mit (*metalimbajul*, al doilea limbaj care ne vorbește despre primul) în termenii teatrului metafizic. Viziunea lui Rastauskas este conformă sugestiei lui Seanette Winterson că Desdemona s-ar fi îndrăgostit de maur așa cum se îndrăgostesc fetele de luptători și mafioți – datorită experienței și poveștilor. Desdemona, aidoma elevei din *Lecția* lui Ionesco, cade pradă unui criminal în serie, care este de fapt șeful unei frizerii dintr-o provincie italiană sau din Cipru. „Iar în jur erau atâția tineri frumoși! Atâtea posibilități încântătoare! „Tată, eu îl iubesc pe Othello!..."[6].

Întreg spectacolul este o structură mediată de semne și bazată pe acestea. Zholdak nu face destăinuiri pe marginea opțiunii sale: „Am montat *Othello* din motive personale și secrete".... Asta-i tot. Bine, la drept vorbind, opera postmodernistă e o pânză metasemantică în care spectatorul este îndemnat să-și țeasă propriile sensuri. Iar cel ce a ținut deja în mâini cartea *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld este chiar bucuros că semnele create de regizor lasă în seama lui misiunea de a le completa o parte din înțeles. Nu, zău, să-și mai gâdile creierii de ce, de exemplu, Desdemona scoate din perna roșie farfuria albă, sub care apoi va ascunde batista roșie. Sau ce-i cu laptele ăsta? N-o fi vorba de castitatea Desdemonei? Și carnea asta crudă pe fruntea lui Othello? Nu ne vorbește ea despre senzualitatea și pornirea criminală a maurului?

Regizorul caută asemenea principii de organizare a figurilor scenice, încât ele oricând să poată crea un stop-cadru sugestiv cu o imagine copleșitoare și, nu în ultimul rând, o incursiune vizuală în domeniul cifrat al doctrinei semnelor.

Se pare că, după ce Umberto Eco a avut imprudența să spună că Postmodernismul e „un mod de a opera", mulți au înțeles cuvintele lui *ad litteram*. Poate de aici li

se trage regizorilor pasiunea exacerbată pentru spitale, boli. Patul spitalicesc pe rotile devine *number one* în ansamblul scenografic. Din cele ce i s-au întâmplat piesei shakespeariene cred că v-ați dat seama că regizorului îi place să se plimbe cu foarfecele prin *corpul* operei clasice. Nu scapă de Zholdak-Spintecătorul nici corpul personajelor. Desdemonei, bunăoară, creatorul postmodernist îi amputează piciorul. Nenorocita de ea se vede nevoită să sară pe tot parcursul actului doi, destul de mult și activ, într-un singur picior.

Zholdak este concentrat pe găsirea unor structuri permanente care să modeleze acțiunile, percepțiile și atitudinile umane. Desdemona scoate batista. Se dezbracă. Scoate și căciula. Pune batista roșie în sutienul alb. Se îmbracă. Aceste acțiuni, dar și strigătele maurului „Batista! Batista!", capătă caracter de serial. E adevărat că seria a devenit structura privilegiată de materializare a mitului. În acest caz, ca și în multe altele, repetările reprezintă „o ușoară parodie la piesa tragică clasică al cărei erou realizează în interiorul mitului o acțiune remarcabilă și eliberatoare". Dar e la fel de adevărat că atunci când „nu mai are ce spune sau nu prea are multe de spus, mitul continuă să existe doar în condițiile repetitivității"[7].

Codurile inventate de Zholdak orientează și direcționează relațiile dintre obiecte într-un mod accesibil publicului. În câmpul nostru vizual apare un număr exorbitant de farfurii. Acestea sunt mai întâi simetric aliniate, apoi puse în teancuri, apoi rostogolite dintr-un capăt în altul al scenei, de la *Desdemona* (Anca Florea/Diana Fufezan) spre *Othello* (Constantin Chiriac) și viceversa. Cioburile intervin ca semn indicial al spargerii unei relații între cei doi termeni aflați într-o „interacțiune dinamică"[8] de natură și fizică, și psihică.

Jocul, în accepție postmodernistă, nu are nimic de-a face cu plăcerea jocului actorilor în sens vahtangovian. Interpreții, în cele zece ore de repetiție zilnică, sunt puși în condiții dure, deseori la limita rezistenței. „Eu m-am străduit să conduc repetițiile și să construiesc spectacolul în așa fel încât actorii să nu aibă timp pentru ei înșiși. Am împresurat actorii ca la vânătoarea de lupi și atunci actorului-lup i-a apărut dorința de a se salva, de a ajunge la capăt... Prin asta m-am străduit să dispară din actor dorința de «a juca» și să apară alte calități"[9].

Motivul psihopatiei le sporește regizorilor postmoderniști adrenalina. El este nelipsit și în operele regizorului ucrainean. Țipete...Isterici... Madona venețiană în convulsii... Cam greu de suportat. Noroc de dialogul ironic al postmodernului cu trecutul. Și cum clasicii, din întâmplare, aparțin trecutului, nu prea au șanse să se ascundă de zâmbetul multor contemporani de-ai noștri. Ar fi de ajuns să invocăm parodierea idilei cotidiene, unde Othello mulge vaca într-o în pălărie à la Napoleon, de fapt două sticle de lapte cu gura în jos. De-a dreptul surprinzătoare sunt îmbinările unor astfel de pasaje cu metaforele poetice de o frumusețe de-a dreptul sublimă: interminabila ninsoare de scrisori (calomnia ce vine de pretutindeni), așternându-se troiene la sfârșitul actului întâi.

Iată și o acțiune antitetică, îndreptată nu asupra mitului unui clasic ce se conturează în negurile trecutului, ci asupra mitului unui clasic ce se profilează pe zările viitorului. Este vorba de *Pescărușul* lui Anton Cehov la ***Teatr Wybrze Że*** (Gdańsk, Polonia). Replica regizorului Grzegorz Wiśniewski este contextualizată într-un cadru de referință specific cultural, unde unii sunt porniți să clasicizeze astfel de dramaturgi ca Werner Schwab și Sarah Kane, iar alții pun un mare semn de întrebare privind înscrierea lor în paginile Isto riei literaturii universale. Grzegorz Wiśniewski afișează o atitudine sceptică față de creația lui Werner Schwab, poate cu o excepție, *The Mother*. El aduce în cadrul cehovian un fragment din *Anticlimax*-ul[10] lui Schwab, ca și cum acesta ar fi spectacolul lui Treplev. Să-l urmărim: Maşa se năpustește asupra chiflei. Cu lăcomie, însă încet, o duce la gură, savurând apropierea momentului fericit. Dar

deîndată ce chifla se pomenește în pragul gurii, Kostea prinde să bocănească în niște fiare, ca un dement. *Maşa* (Anna Kociarz) se sperie şi chifla-i scapă. Reia procedura. Chifla e din nou la gură. *Kostea* (Piotr Jankowski) din nou hodorogește. Şi tot aşa, şi iarăşi aşa... În sfârşit, Maşa (fuga! fuga! până n-o întrerupe Kostea!) reuşeşte să-şi bage toată chifla în gură. Se îneacă. Vomită. Îşi încovoaie spasmodic spinarea. Îşi ia viteză şi se loveşte de uşa de fier, iar şi iar, până îşi vede faţa boţ de sânge.

În polemică cu gustul noii dramaturgii pentru scene teribile şi sângeroase, în cealaltă parte a sa *Pescăruşul* e un spectacol cu pauze, subtexte, ansamblu actoricesc şi tot de ce are nevoie ca să-l facă pe tânărul scriitor să fie dezamăgit de formele noi până într-acolo încât să se împuşte.

Spectacolul *Maşinăria Cehov* al Teatrului ***Eugène Ionesco***, creat în colaborare cu actorii francezi, are dimensiunile imaginaţiei regizorale a lui Petru Vutcărău şi ale pasiunii dramaturgului Matei Vişniec pentru spargerea unităţii discursului. Scena apare ca un deşert, unde se încinge jocul vieţii (personajelor cehoviene după finalul piesei) şi al morţii (autorului). În acest imens spaţiu de nisip, oamenii reali nu-şi prea găsesc loc. Cehov, interpretat de actorul francez Oliver Compte, e în prag de moarte. Patul de spital din avanscenă şi urna de salivat nu ne lasă o clipă să uităm de acest lucru. Dar cât mai e în viaţă, cei din jur îşi parcurg destinul trasat de autor. Surorile Olga, Maşa şi Irina nu mai contenesc cu „La Moscova! La Moscova!", Konstantin Treplev nu renunţă la ideea suicidului... O dată cu dispariţia livezii de vişini, a dispărut şi lumea legată de ea. Dar casa a rămas şi în ea îşi mai târâie zilele bătrânul uitat şi zăvorât. Pentru că ce-ar fi casa asta fără Firs?...

Vestimentaţia îi scoate pe eroi din aria concretului şi realului. Nici dulapul nu mai are funcţii reale. Prin el se trece ca prin cameră sau prin oricare alt spaţiu. Nici nisipul nu mai e doar nisip. Aliniaţi pe cele două laterale ale scenei, cu mişcări sincronizate şi lente, de ceremonie, fiinţele cehoviene se apleacă să-şi umple pocalele cu nisip, ca apoi să-l facă să se scurgă asemenea timpului petrecut împreună cu autorul lor, sau asemenea vinului de pomină adresat omului – nu şi mitului – Cehov. Abordarea semiologică ar fi o cheie de lectură profitabilă la analiza acestui discurs scenic.

În ciuda autosugestiei de odinioară („Ne vom odihni! Ne vom odihni!"), personajele au aspect de stafii ce nu-şi mai pot găsi odihna. Când planurile suferinţei lor individuale se intersectează, apare ceea ce se numeşte în practica teatrului postmodernist *consistenţa, densitatea momentului* care vine să înlocuiască subiectul. În aceste momente, suferinţa se amplifică, iar Sufletul (interpretat cu sensibilitate de Doriana Talmazan) devine unul pentru toţi. Surplusul de tensiune, într-un spirit pur cehovian, este anihilat de pantomima comică a medicilor.

Tadashi Suzuki nu are flerul artiştilor, aduşi în paginile de până acum, de a alterna segmentele grave cu cele ironice, autoironice, parodice sau pur şi simplu comice. Compoziţia *Electra* după textele lui Euripide şi Hugo von Hoffmannstahl, realizată la *Shizuoka Performing Arts Center (SPAC)* din Japonia, este apăsătoare de la un capăt la altul.

Spectacolul reflectă ideea magistrală a întregii creaţii a lui Suzuki, aceasta constând într-o parafrazare a celebrei fraze shakespeariene: „Toată lumea e un spital, iar oamenii sunt pacienţi". Să mai adăugăm că e vorba de alienaţi mintali. Surorile pot fi bolnave ca şi pacienţii, iar medicii nu există. Electra, ruptă de familie, şi-a pierdut darul vorbirii. Toată fiinţa ei e străpunsă de dorinţa de a se răzbuna pe maică-sa care a abandonat-o. Această dorinţă, fiind irealizabilă, se transformă într-o fantezie derizorie şi macabră.

Echipa japoneză a evoluat pe scena Teatrului *Школа драматического искусства*, condus de Anatoli Vasiliev în cadrul programului *Узкий взгляд сквозь* (*Privirea îngustă a scitului*) realizat în cooperare cu *Union des Théâtres de*

l'Europe. În șirul de spectacole și proiecte care, în opinia autorilor, „readuc spectatorul contemporan la experiența pierdută a gândirii mitologice", figurează: proiectul lui Anatoli Vasiliev *Iliada* (tehnica verbală a lecturii hexametrului lui Homer în îmbinare cu formele plastice ale luptelor marțiale orientale; *Agamemnon și fiica sa Tindareea*, în regia lui Vasilis Laggos (Laboratorul *Actoriones* din Atena reconstituie mitul despre Agamemnon și Clitemnestra, unde ultima apare în tradiția ascetică a creștinismului timpuriu).

Înainte de a se începe *Electra*, Anatoli Vasiliev, cu înfățișare de profet și cu batista legată la șold, a făcut o mică uvertură la acest spectacol. A ținut să familiarizeze publicul cu metoda lui Tadashi Suzuki de instruire a actorilor, care constă în performanța de a transforma energia biologică a omului în forță de expresie. A vorbit pe un ton elogios despre arta elitistă a colegului său din Japonia și despre extraordinara capacitate a acestuia de a îmbina tehnicile moderne cu cele ale teatrului tradițional japonez. În final, Vasiliev a rugat spectatorii să nu evadeze din sală în timpul reprezentației. De remarcat că pe mulți dintre acei care i-au urmat îndemnul, gestul i-a costat dureri de cap.

Corelația mitului cu istoria este pilonul principal al căutărilor regizoarei Ariane Mnouchkine și ale scriitoarei Hélène Cixous. În jurul lui gravitează toate detaliile textului și ale montării. Întreaga amplitudine a preocupărilor regizoarei este cuprinsă în orizontul asiatic care o seduce prin posibilitățile inepuizabile de combinare a semnelor. Imagistica furnizată de spectacolele ei ne oferă un tip de cultură cu totul special. Japonez? Grec? Și da, și nu. Adevărul este că Mnouchkine creează propriile mituri despre anumite culturi și țări. Ea nu supraetajează elementele altor culturi, ci le amestecă în caleidoscopul asociațiilor până a le face neidentificabile. În *Indiana sau India visurilor lor* peste propriul mit se suprapune *mitul* despre Cain, deoarece în meditația actuală a Ariadnei Mnouchkine despre luptele între clanuri care însoțeau eliberarea și divizarea Indiei, în centru se plasează problema încrâncenării fratricide.

Ambele creatoare folosesc construcția de gen inițiatic, aceasta aflându-se la baza unui șir de povestiri mitologice, unde eroul parcurge un drum anevoios al încercărilor. Mii de ani aceeași structură se umplea cu noi și noi conținuturi istorice. Iată de ce fiecare creație, fiecare aventură arată a fi absolut nouă, dar în același timp îți creează sentimentul că este o continuare a celorlalte. Hélène Cixous mărturisește: „Parcă ar exista o obsesie exercitată de piesele precedente asupra celor noi, o înlănțuire logică a operei, un arbore genealogic, cu strămoși, cu părinți și copii"[11].

Probabil, grație căutărilor lui Mnouchkine și ale altor regizori ce sunt pe aceeași filieră a întrepătrunderilor culturale, se înfăptuiește plonjarea în „sensul universal, ce apare undeva departe la periferia reprezentației teatrale, la intersecția celor mai diverse fenomene socio-culturale", despre care ne vorbește Patrice Pavis.

Echipa teatrului ***Lung-ta***[12] din Rusia percepe mitul ca fiind o istorie reală și ireală în același timp. Semne teologice implicate în spectacolul *Chemarea lui Lung-ta – calul vânturilor* sunt reductibile la actul ritualic. Răpiți de atmosfera specifică, de recuzita exotică, de lumânările arzânde, ca element principal al decorului, dar și de multe alte lucruri, spectatorii, în majoritatea lor, cred că asistă la un ritual tibetan. De fapt însă Yanchoglov smulge, din conexiuni făcute de tradiții imperturbabile, frânturi de cultură orientală și cultură occidentală modernă, asamblându-le astfel încât acestea, în final, devin manipulatorii. Lucrul dat se resimte mai ales în coloana sonoră, întrunind sunete inerente muzicii mai multor popoare, aduse în diferite stiluri. Pentru mitul scenic imaginat de Yanchoglov, sensul este textul ritualului *Rugă către Drai*[13]. Iar sensul, ne explică Barthes, „rămâne a fi pentru formă aidoma unui depozit al evenimentelor concrete, al unor cunoștințe, al unui trecut, al unei memorii, al comparării faptelor, ideilor, deciziilor. Mereu apare necesitatea formei de a prinde rădăcini în sens și,

absorbindu-l, să ia chipul naturii"[14]. Iată, deci, cum se întâmplă că ficțiunea scenică e luată drept ritual veritabil.

Chemarea lui Lung-ta face parte din acel *Teatru energetic* la care visa Jean-François Lyotard. Teatru în care dramaturgul, regizorul, coregraful, scenograful parcă nici nu există, resimțindu-se doar prezența narativă a interpretului. Actorul-performer, în cazul de față Igor Yanchoglov, acceptă să parcurgă cu noi doar o porțiune de drum spre descoperirea structurilor arhetipale ale subconștientului. Vocea interpretului ghidează întreaga acțiune, transmițându-ne mesajul ritualului care constă în „chemarea energiei zeităților luminate și rugămintea către ele de a acorda ajutor și susținere pe calea spre Trezire întru binele tuturor ființelor vii". Cântul specific al șamanilor din Siberia, America și Tibet (Yanchoglov posedă cu virtuozitate această tehnică extrem de complicată), se transformă în forță dinamică, în energie capabilă să ne deschidă *ochiul spiritului* (Patrice Pavis). Pe măsura deschiderii acestuia, ecranul pe care se perindă vizualizarea unor stări umane meditative în totală armonie cu starea și ritmul naturii, devine mai puțin important. Cel ce „ascultă" este hipnotizat de ritm, concentrându-se asupra sarcinii structurării materialelor aduse într-un amestec. Accentul, astfel, se pune pe procesul creării sensului, și nu pe sensul propriu-zis.

Având o vizibilă intenție comunicativă, dar și de apropiere de substanța culturală în diverse societăți, Anca Bradu adună în Compania ***Spleen d'Or*** artiști români, maghiari, francezi și englezi în jurul Proiectului *La ospățul capodoperei.* Dincolo de plăcerea de a gusta din savoarea celebrului *Hamlet* shakespearian, participanții ospățului sunt bucuroși să întindă masa între o „Europă răsăriteană încă stigmatizată, posedată, adeseori obsesiv, de memoria unor evenimente istorice nerăzbunate, și o Europă apuseană impulsionată de legi ale progresului umanist"[15]. De fapt, ei își doresc o remodelare inteligentă a lumii, efectuând trimiteri la tip mitic.

Eroul spectacolului *Hamlet. Intolerabil* este, cum îl caracterizează regizoarea, „un ins atavic, stihial, măcinat în acțiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său". Acesta nu așteaptă de la urmașul său altceva decât să fie răzbunat. Merită oare ca Hamlet să urmeze până la ultimele consecințe poveștele tatălui, opunându-se curentului de idei și civilizație?

La conferința internațională *Teatru și istorie recentă în Europa Centrală și de Est* (București, 7–9 noiembrie 2003), Vladimir Brânduș salută ideea confruntării cu problema „vinovăției în istorie și depășirea stigmatelor trecutului printr-o reintegrare în valorile civilizației contemporane"[16] prin intermediul intolerabilului de Hamlet. Dar se arată oarecum îngrijorat... Ce se va întâmpla cu textul shakespearian, până la urmă? El se pronunță categoric împotriva intervenției chirurgicale la nivelul codului genetic al operei. Criticul de artă din Germania aruncă în magma clocotindă a discuțiilor consacrate acestui proiect și ceva reflecții privind arta postmodernistă. Vorbește despre *Pilafuri și parfum de măgar*, după *1001 de nopți*, regizat de Silviu Purcărete la Teatrul ***Radu Stanca*** din Sibiu. Se vede că nu-l încântă ilustratele gurmande. Nu-i place nici operația de extragere din burta pacientului a zeci de metri de cârnăciori, nici cum îl înfășoară pe un ins în aluat și-l pun la copt, nici cum vin bucatele frumușel pe un conveier, apoi printr-o pâlnie enormă se varsă direct în gura altui ins. Nu salvează situația nici oițele, nici măgarul, nici degețelul ce se sparge în figuri pe suprafața mesei. Ghidușiile cu saxofonul și câinele? Nici alea nu duc spre nimic. Mda... Postmodernismul ăsta se cadavrizează, zice Brânduș, și mănâncă din el însuși.

Dacă Matei Vișniec ar fi participat la această discuție, cred că ar găsi cuvinte mai înduioșătoare la adresa viziunii postmoderne. În tot cazul, după spectacolul *Othello?!* l-am surprins în culisele **Teatrului Național *„I. L. Caragiale"*** din București realmente extaziat: „Te rog să-i traduci lui Zholdak, mi-a zis, că e cel mai bun spectacol pe care l-am văzut în ultimii zece ani undeva în lume!"

Oricum, experienţele postmoderniste şi mitocreative continuă. Mitul este pe orbita celor mai mari evenimente din universul teatral. La cea de-a III-a *Olimpiadă Teatrală mondială* de la Moscova (21.04.2001–21.06.2001), în afară de programul prezentat de Vasiliev, despre care am vorbit ceva mai sus, spectatorii au avut posibilitatea să vizioneze spectacolul *Mituri* realizat de Centrul ***Vsevolod Meyerhold***, spectacol despre măreţia şi moartea miturilor, despre existenţa lor în secolul XX. Iar în mileniul trei, mitul se plasează în epicentrul vieţii teatrale internaţionale, lucru pe care n i-l demonstrează genericul celui de-al XXX-lea Congres Mondial al Institutului Internaţional de Teatru (ITI) din Tampico, Mexic (29 mai – 4 iunie 2004): *Recycling myths and rituality: A Challenge for contemporary creation in the third millennium.* Eu una nu am fost acolo. Dacă aş fi fost, v-aş mai povesti. Dar aşa...

M-am suit pe-o roată şi v-am spus povestea toată.
O poveste (ne)inventată.
Cu un picior şi o biată fată.
Într-o artă cangrenată.

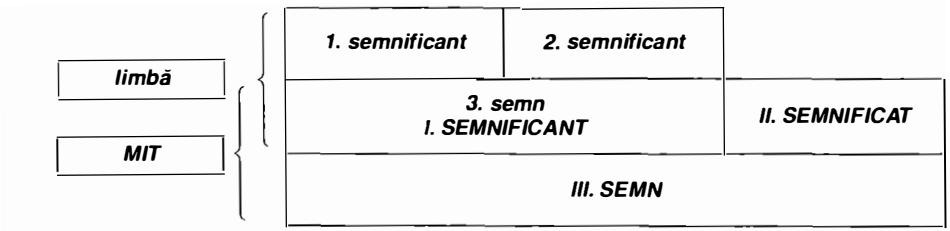
Note

1. *Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда.* Москва. ТПО „Союзтеатр", Издательство „ГИТИС", 1992, с. 9.

2. Rachilde. *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres.* Bernard Grasset, Paris, 1928, p. 89.

3. *Ibidem*, p. 89.

4. Mitul, cum rezultă din schemă, conţine două sisteme semiologice, primul fiind parţial integrat în celălalt. În plan lingvistic, adică în calitate de element final al primului sistem, Barthes îi atribuie *semnificantului* definiţia de *sens*, iar în plan mitologic îl numeşte *formă*. Cât priveşte *semnificatul*, teoreticianul îi rezervă definiţia de *concept*. Al treilea element este rezultatul corelaţiei primelor două; în sistemul lingvistic avem de-a face cu *semnul*, însă ca al treilea element al sistemului mitologic el capătă denumirea de *semnificaţie*.



5. Fragment din *Mitologiile*, publicat în cartea: Ролан Барт. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* Москва. Издательская группа „Прогресс". „Универс". „Рея". 1994, с. 103.

6. Din caietul de sală al spectacolului *Othello?!* – Teatrul ***Radu Stanca*** (Sibiu, România).

7. Claude Lévi-Strauss, *L'origine des manières de table,* Paris, 1968, p. 105.

8. Termenul lui Charles Sanders Pierce.

9. Din caietul de sală al spectacolului *Othello?!* Tot aici găsim reguli pe care trebuie să le urmeze cel ce aspiră să devină actor universal:

- să fie stăpân până la extreme pe corpul său
- să cunoască la perfecţie tehnica de improvizaţie
- să aibă un sistem nervos perfect
- să poată lucra cu ochii, fără pauze şi fără grimase, pentru a „hipnotiza" partenerul şi sala ş.a.

10. Anticlimax (deziluzie).

11. Hélène Cixous, *La répétition „secrète"*. Entretien avec Chantal Boiron, Paris, UBU, Scènes d'Europe, nr. 10, 1998, p. 14–16.

12. Participant la Festivalul Internaţional de teatru *One Man Show*, ediţia a III-a (Chişinău, 8–12 octombrie 2003). Genericul: *Arta actorului de la şaman la teatrul contemporan.*

13. Adaptarea scenică aparţine venerabilului Kalsang Tenzin, lama de la mănăstirea Gyudmed.

14. Fragment din *Mitologiile*. Ediţia citată, p. 82–83.

15. Din descrierea proiectului *Hamlet. Intolerabil.*

16. *Ibidem.*

Oltița CÎNTEC

Sincretismul postbelic, modalitate de extindere a teatralității

Peisajul artistic al perioadei postbelice abundă în demersuri originale. Comparativ cu veacurile precedente, secolul al XX-lea a adus mult mai multe bulversări, provocate de creatori și curente îndrăznețe care au îmbogățit, ca în nici o altă vreme, spiritualitatea. Intervalul ultimelor șase decenii, unul de sedimentare culturală după sincopa provocată de cel de-Al Doilea Război Mondial, a excelat în căutări, contestări și inovații, afirmate curajos și răspicat, într-un ritm rapid. În conexiune cu celelalte manifestări ale spiritului, teatrul a fost contaminat și el, plasându-se sub același semn: experimentul și înnoirea. Noul teatral a fost reflexul unei operațiuni de contrazicere a formulelor tradiționale, dar, odată lansat, s-a manifestat alături de variantele clasice și a conviețuit artistic cu ele. Creatorii au optat, în funcție de sensibilitatea și viziunea lor, unii, pe drumul deja consacrat, alții, pe cărări mai puțin umblate.

Orice este permis, acesta a fost orizontul trasat, larg, de o avangardă care nu numai că îngăduia orice alăturare, orice combinație, ci chiar o încuraja. După ce academismul trasase jaloane riguroase, ce nu trebuiau încălcate, înscrierea în canoane constituind principala îndatorire a artiștilor, experimentatorii începutului de secol trecut propuneau o cu totul altă paradigmă. Normele, regulile stricte erau abolite și înlocuite cu o libertate absolută de creație, condiție *sine qua non* a evoluției. Încercările de pionierat artistic din perioada interbelică dovedeau multiplele variații posibile, așezând pietrele de temelie a ceea ce s-a desăvârșit estetic după ce a doua conflagrație mondială s-a sfârșit.

Timp îndelungat, artele s-au orientat, fiecare, către ele însele, „izolându-se" pentru a se delimita de celelalte și pentru a se limpezi în privința a ceea ce constituie propriul limbaj și diferența specifică. Procesul era întru totul firesc pentru etapele de clarificare a identității și de afirmare a acestei identități. Conturarea universului propriu, stabilirea axiomelor definitorii, enunțarea lor prin creații-reper, semnate de personalități care să atragă atenția asupra genului, au reprezentat faze ale unui proces ce a dus artele la o culme, dincolo de care perseverarea pe aceeași direcție ar fi însemnat epuizare, drum închis. Acesta a fost momentul – un moment de câteva decenii bune – în care artele, firește, inclusiv teatrul, au resimțit nevoia unor împrospătări. Atunci au încetat să mai fie preocupate doar de ele însele, de conservarea arealului și sistemului lor axiomatic, și au început să privească și înspre teritoriile învecinate; din care nu au ezitat să preia ceea ce li se părea potrivit pentru a se revigora, prin noi combinații, prin noi sinteze. Deși anunțat ca tendință încă înainte de jumătatea veacului anterior, fenomenul sincretismului s-a manifestat în toată plenitudinea după 1950. După acest moment istoric se poate vorbi chiar despre o preferință manifestă pentru o *estetică a impurului*, a unor combinații altădată inacceptabile. Artă sincretică prin definiție, teatrul a jonglat, pe tronsonul său postbelic, cu raporturile dintre artele ce i-au fost dintotdeauna ingrediente – literatura, pictura, muzica, dansul. Diversificarea proporțiilor dintre teatru și artele conexe și împrumutarea mutual avantajoasă a unor procedee artistice au avut drept rezultate

apariția genurilor artistice de graniță (teatrul-imagine, teatrul-dans, teatrul ambiental, teatrul ecvestru, teatrul instrumental, teatrul mijloacelor combinate). Reprezentând cea mai palpabilă concretizare a extinderii teatralității și către alte zone, noile forme de teatru, formele sincretice, au infuzat întreg spectrul artei. Sintezele de acest tip sunt absolut fireşti în diacronia cunoașterii și creației, iar istoria culturii oferă, prin însăși structura sa, suficiente mostre.

Secolul al XX-lea a mai operat o extensie importantă, lărgind sfera noțiunii de artă. De la o perspectivă (aristotelică), în care artisticul era limitat la un câmp de reflectări, prin *mimesis*, ale realității, arta modernă și postmodernă au realizat o tăietură în adâncime, extinzând plaja noțională a artei, prin coborârea ei în cotidian. Orice fapt de viață, gest ori mișcare, orice obiect banal poate deveni artă, prin descoperirea valențelor lui estetice și prin asamblarea într-un produs artistic. *Pop-art*-ul, *ready-made*-ul, teatrul de stradă, *happening*-ul au fost variante care au concretizat întoarcerea artei la nivelul cotidianului. Arta nu se mai mulțumea să reflecte existența, ci dorea să-i evidențieze acesteia frumusețea, apropiind-o, astfel, de public. Din postura izolării ei pe un piedestal – ca reflex, prin mimetism, al realității –, arta secolului al XX-lea s-a reîntors, a coborât printre oameni, difuzându-se în faptele de viață. Arta încetează să mai fie un prețios obiect, îndepărtat, greu tangibil, preferând popularitatea pe care o recâștigă așezându-se la nivelul publicului, printre întâmplările obișnuite.

Refuzul *mimesis*-ului, distanțarea creatorilor avangardiști de reflectarea de tip oglindă a mai avut o consecință majoră, petrecută, de asemenea, în secolul trecut: conceptualizarea artei. Nonfigurativul nu mai pornea de la un element al realității înconjurătoare, ci re-crea ontologicul cu mijloace conceptuale. Respingând obiectul artistic, arta abstractă se autodeclara „arta ideii", apelând la concepte ca „materie primă" pentru realizarea unor experiențe estetice inedite. Menirea abstractului era să transfigureze artistic realitatea, să o codeze în simboluri imaginate de artiști.

În ceea ce privește teatrul, transformările suferite de această a patra dintre arte au fost atât de profunde încât au atins chiar structurile sale. Una dintre cele mai importante a fost disocierea teatrului ca literatură de teatrul ca spectacol, cu efectul direct al apariției unei noi „branșe" artistice: *arta spectacolului teatral*. După o îndelungată perioadă în care istoria teatrului se suprapunea peste aceea a dramaturgiei, punct de pornire și scop al teatrului, de la jumătatea secolului trecut trebuie realizată o distincție între teatrul ca dramaturgie și teatrul ca artă scenică. Panteonul artelor a inclus de atunci o nouă disciplină: arta spectacolului teatral. Cel care a făcut posibilă această modificare atât de importantă a fost *regizorul*. Acest „personaj" care a apărut, timid, la sfârșitul secolului al XIX-lea, a câștigat încredere, a prins curaj, și-a impus treptat personalitatea. El a îndrăznit să i se împotrivească dramaturgului, a cărui operă o folosește adesea doar ca suport al unei noi creații – spectacolul –, căreia îi dă contur prin scriitura sa. Subsumându-și toate elementele scenice, pe care le reorganizează în creuzetul propriei viziuni, regizorul a devenit stăpânul scenei, în sensul că tot ceea ce se petrece în lumina reflectoarelor este efectul voinței sale artistice. Entropia declanșată de regizor în universul teatral afectează toate compartimentele scenei. Devenind el însuși autor, regizorul novator ajunge să nege texto-centrismul. Îl împinge pe dramaturg într-un plan secund, rezervându-și sieși locul din față, pentru că nu se mai mulțumește să pună în scenă, la propriu, un text, ci îl re-scrie scenic: reinterpretându-l, descoperindu-i sensuri la care scriitorul nici că se gândise, mutând acțiunea în alte timpuri ori în alte spații

geografice, eliminând ori adăugând personaje, mixând mai multe piese ori folosind partitura textuală doar ca pretext pentru a-şi exprima propriile frământări. Numit şi director de scenă, regizorul îşi asumă toate prerogativele artistice, devenind autocrat în spaţiul de joc. Postura îl solicită mai intens, îl obligă la o pregătire mai vastă decât a celorlalţi implicaţi (scenograf, compozitor, coregraf, actori), pe care şi-i asociază, dar, de fapt, îi pune în slujba reprezentaţiei teatrale pe care-o concepe. Deşi lucrează în echipă, regizorul îşi amplifică deliberat sarcinile scenice. În consecinţă, el trebuie să dovedească o capacitate sporită de imaginare, de anticipare, de sinteză, pentru a reuşi să controleze elementele ce fac spectacolul. De la cel care avea grijă ca literatura teatrală să ajungă la public aşa cum o aşezase în pagină dramaturgul, acum regizorul accede la statutul de autor, elasticizând sfera de cuprindere a noţiunii.

Pe vremea când kilometrul zero al teatrului era textul, compoziţia spectacolului o urma îndeaproape pe aceea a piesei scrise: expoziţiune, intrigă, conflict, deznodământ. Ca o creaţie a regizorului, care are libertatea să pornească sau nu de la un text anume, spectacolul de teatru din istoria recentă a artelor nu mai urmează schema descrisă anterior, abandonând cu bună ştiinţă logocentrismul. Imaginarul scenic nu mai are ca sursă generatoare exclusiv textul. Se întâmplă tot mai des ca regizorul să configureze ideea de spectacol, aranjând mai apoi un scenariu, de unul singur sau în colaborare cu un dramaturg, rezultatul fiind componenta textuală a proiectului. Literalul, ca dimensiune esenţială a dramaturgiei canonice, pierde astfel teren în favoarea spectacularului.

Şi structura noii dramaturgii diferă de cea tradiţională. În luptă cu regula aristotelică, ea e concepută după o poetică mai permisivă. Textul novator al secolului al XX-lea poate urmări o multitudine de linii narative, acţiunile pot fi multiple, simultane, paralele, reţeaua dramatică având mai mulţi centri focali care îl provoacă pe privitor. Sunt şi scrieri non-narative, cu compunere fragmentară, în care situaţiile se repetă, cu diferenţe de ritmare sau de accent, care nu urmăresc neapărat povestirea teatrală a unor fapte, preferând stările, haloul emoţional. Astfel încât nu e deloc exagerată aserţiunea că asistăm, în ultimele decenii, şi la o substanţială ajustare a dramaticului ca gen. Formatul şi conţinutul clasic sunt modificate, frecvent chiar de dramaturgi, care simt că trebuie să intre în pulsul vremii. Scriitorii pentru teatru adoptă spiritul timpului, realizând piese de tip colaj, cu situaţii multiple, simultane, repetitive, cu citări şi autocitări, după modelul postmodern. Nu mai există un singur centru de interes scenic, ci o multitudine, diverse acţiuni petrecându-se în acelaşi timp. Privitorului i se cere atenţie distributivă, comunicarea nu se mai realizează exclusiv frontal, dinspre scenă spre sală, *feed-back*-ul e imediat, obligatoriu, şi poate afecta la fel de direct evoluţia evenimentelor. Spectatorul nu poate rămâne în afara ecuaţiei. Publicul este asediat prin diverse tactici spectaculare, ce îl scot din pasivitatea formulei tradiţionale. O formulă care-l ţintuia în fotoliu şi îi limita reacţiile la râs, oftat, foit, aplauze din când în când, gestul cel mai radical fiind părăsirea, mai mult sau mai puţin zgomotoasă, a sălii. Dramaturgul modern nu mai lucrează independent, la masa lui de scris, ci vine adeseori aproape de scenă, de regizor, împreună cu care redactează un text. Colajele, citările, rescrierile, intertextualităţile devin instrumente firesti în arsenalul autorului de teatru contemporan. Există şi suficiente exemple de regizori care preferă să-şi scrie singuri textele. Fac adaptări, rescrieri pentru scenă, combină piese, preiau personaje ori teme foarte cunoscute, pe care le dezvoltă în noi contexte ficţionale.

Scena, ca loc de prezentare a spectacolului, este şi ea regândită, graniţele ei sunt lărgite. Atunci când se joacă în incintele tradiţionale, interpreţii coboară de la rampă în sală, printre privitori, îi ridică pe aceştia de pe scaune, îi plimbă dintr-un loc în altul, îi silesc să aleagă o direcţie în care vor să privească, îi implică în acţiune.

De la un punct încolo, reprezentațiile se simt constrânse de spațiile tradiționale și artiștii decid să le părăsească. Orice spațiu este bun pentru teatru, atâta vreme cât el se poate „fabrica" o dată cu acțiunea teatrală propriu-zisă. Strada, edificii de tot felul (biserici, galerii de artă, școli, parcuri, apartamente etc.) găzduiesc spectacole folosind decorurile naturale ori arhitectonice, pornind în căutarea audienței. Interpreții trebuie să fie cât mai aproape de privitor, relația artist–public fiind amorsată și de proximitatea fizică. Asaltat, spectatorul nu mai utilizează doar canalul de receptare tradițional – senzorial, rațional, emoțional – ci recurge și la visceral, intuitiv.

În sistemul logocentric, actorul ocupa rangul al doilea, după dramaturg, în traseul pe care-l parcurgea cuvântul scris către spectator. Apariția regizorului, afirmarea sa, coagularea unor noi genuri, a unor noi gramatici artistice au afectat și statutul actorului de teatru. În reprezentația de tip modern, actorul nu mai este epicentru, ci devine unul dintre elementele scenice. Interpretarea actoricească nu mai constituie centrul de greutate al spectacolului teatral, ci o modalitate de exprimare artistică, alături de multe altele. În mod paradoxal, deși actorul pierde prim-planul scenei, în formulele sincretice rolul său se complică, pretențiile sporesc. Abilitățile sale nu se mai pot rezuma doar la priceperea de a rosti clar, teatral, un text scris dinainte și memorat, de a creiona un personaj credibil. El trebuie să se dovedească un interpret complex, pentru că așa va fi solicitat, atât ca actor, cât și ca dansator, cântăreț, sportiv. În variantele novatoare de spectacol, cel mai potrivit termen ar fi acela de *performer*, pentru că interpretul trebuie să știe și să declame, dar și să danseze, să cânte, să-și utilizeze vocea ca instrument de sonorități, să-și exploateze mimica, să mânuiască diverse obiecte, să facă jonglerii, acrobații etc. Cei alarmați de îngrădirea creativității actoricești nu au de ce să se teamă. Standardele din fața actorului de teatru contemporan sunt încă și mai mari decât erau în teatrul de factură tradițională, fiind vorba despre noi provocări estetice, care-l obligă la o mobilizare a inventivității sale.

În ultima jumătate de secol, însăși noțiunea de spectacol a suferit ajustări. De fapt, extinderi. Noțiunea de spectacol, de ceremonie, de întâlnire, a migrat și către alte domenii, fascinate de arta teatrală. Printre ele, prezentările colecțiilor de modă, devenite adevărate spectacole, după modelul celor teatrale: pornesc de la o temă, o dezvoltă recurgând la simboluri care ne spun scurte povestioare despre această temă, exploatează motive și semne teatrale.

Cu atât mai puțin au rămas indiferenți la fascinația pe care o poate exercita un spectacol asupra unui auditoriu interpreții de muzică (rock, pop, jazz). Cu gândul la fani, și ei apelează la talentele regizorilor de teatru pentru a le concepe concerte în care mijloacelor muzicale le sunt atașate modalități de expresie tipic teatrală. De această dată, scopul nu mai este exclusiv prezentarea ultimelor compoziții, ci a elementelor fundamentale care definesc și individualizează un muzician. Tema e prestabilită, ea rezumă o dimensiune a universului componistic în cauză și e dezvăluită printr-o narațiune sonoră, după același tipar teatral; cântăreții își asumă și rolul de actori care evoluează într-o poveste plasată sub semnul muzicii.

Estetica ultimelor șase decenii stă sub semnul impurului, nu în sens peiorativ, ci în sensul renunțării la puritatea absolută a speciilor. Metisajele artistice repun în discuție specificitatea fiecărui gen și așază frontierele sub semnul labilității. Preluarea unor elementele tipice altor arte duce la apariția unor formule hibridizate, sofisticate, mai expresive, deci mai atractive pentru public. Sunt formule de graniță, sincretice, care au reconfigurat topografia culturală, îmbogățind-o prin noi specii. Noile specii au apărut și s-au impus printr-un subtil proces de osmoză între mijloace de exprimare teatrală și procedee caracteristice altor arte. Mereu în căutarea celor

mai potrivite formule care să-i exprime, creatorii au încercat să-şi apropie şi tehnici străine, teatralizându-le, revitalizând arta scenică şi surprinzând publicul prin prezentare la rampă. Globalizarea, liberalizarea graniţelor sunt realităţi nu doar sociale şi politice, ci, iată, şi artistice. Insularizarea ţine de trecut, teatrul reconfigurându-şi conexiunile cu artele-surori. Reţelizarea, alt *trend* al vremurilor noastre, obligă arta teatrală la (re)configurarea plasării sale estetice. Genurile rezultate prin sincretismul postbelic tocmai asta fac: edifică un nou sistem de relaţii între teatru şi celelalte arte, iar nodurile acestei noi reţele sunt teatrul-imagine, teatrul-dans, teatrul gestual şi toate celelalte.

Cel mai concret şi mai vizibil efect al sincretismului ca modalitate de extindere a teatralităţii a fost generarea speciilor de graniţă, recunoscute ca atare, care şi-au definitivat şi afirmat propriile limbaje scenice. **Teatrul-imagine** a traversat demarcaţia dintre artele plastice şi teatru, a anulat-o, adresându-se publicului pe canalele vizualului; în prezent, ochiul este organul cel mai solicitat, asaltat cu mii de imagini pe secundă, cu fluxuri continue din care trebuie să le trieze şi conserve doar pe acelea care au relevanţă. Într-o lume a clipurilor, a esenţializării prin imagine, a *zapping*-ului, receptarea de factură vizuală pare să fi surclasat alte tipuri. Teatrul-imagine diminuează contribuţia cuvântului ori renunţă la cuvânt în favoarea imaginii, considerând comunicarea vizuală mult mai eficientă artistic. Cuvântul este folosit doar ca sonoritate, ca o componentă acustică a imaginii scenice. **Happening**-ul (cu variantele sale, **performance** şi **instalaţii**), **teatrul-imagine**, **teatrul multimedia** sunt variante, rezultante ale operaţiunii de teatralizare a artelor plastice, a luminii, culorii, formelor şi volumelor.

Teatrul gestual şi **teatrul-dans** au apropiat alte două arte înrudite, teatrul şi coregrafia, redescoperind corpul, caligrafia motrice şi vocea protagoniştilor, teatralizând gestul, mişcarea şi dansul, şi transformându-le în mijloace de expresie favorizate. Corporalitatea revine în atenţia creatorilor de teatru într-o nouă lumină. Teatrul gestual şi teatrul-dans au revoluţionat nu numai raportul teatrului cu corpul actorului/dansatorului, ci şi raporturile cu muzica. Armonia este abandonată, coloana sonoră se poate rezuma la o suită de tăceri ori de zgomote produse în cele mai felurite moduri, la colaje dintre cele mai uimitoare, pentru că alătură fragmente de muzică populară, simfonică, pop ori prelucrări ale acestora. Perspectiva s-a modificat radical şi prin transformarea raporturilor dintre muzică şi dans. Dansul contemporan încetează să mai fie, cum era cel clasic, o ilustrare prin mişcare a partiturii muzicale, şi devine „desenul" coregrafic pentru care este creată muzica de scenă. Compoziţia coregrafică se naşte concomitent cu cea muzicală, între ele nemaifiind raporturi de preexistenţă ori de subordonare. Coregrafia şi muzica sunt gemelare, se presupun, se sprijină reciproc.

O punte a fost aruncată de teatru şi către **muzica simfonică**, a cărei interpretare este animată prin elemente teatrale executate chiar de instrumentişti. Genul a fost botezat **teatru instrumental** şi urmăreşte dinamizarea interpretării unei partituri prin teatralizarea ei. Adică şi prin interpretarea actoricească a partiturii, încărcând-o cu mai multă emoţie, transmiţând-o publicului nu doar sonor, ci şi vizual şi cinetic.

Arta spectacolului de operă a fost şi ea infuzată de teatralitate, toţi regizorii importanţi ai scenei ultimelor decenii realizând şi reprezentaţii de acest tip. Câştigul a fost o creştere a gradului de teatralitate a spectacolului de operă. Având ca materie primă compoziţii de acum câteva sute de ani, opera a încercat să-şi depăşească academismul, impunând soliştilor săi implicarea actoricească, în beneficiul intensităţii dramatice, a trăirii şi a forţei de convingere. Din colaborarea teatrului cu opera a avut

de câștigat și arta teatrală. Unii regizori au prețuit somptuozitatea spectacolelor de operă atât de mult, încât au importat-o și în creațiile lor teatrale.

Martore la sincretizarea realizată de teatru, celelalte arte ale spectacolului au procedat la fel. O „tulpină" conexă, care apropie arta spectacolului de operă de concertul simfonic, este **opera în concert**, o variantă care o aduce în sălile filarmonicilor. Aici, în acordurile orchestrelor simfonice, vocaliști de marcă susțin arii cunoscute ori, dimpotrivă, în primă audiție, pentru a le supune probei publicului înainte de a deveni spectacole.

Când clasica scenă s-a dovedit neîncăpătoare pentru fantezia regizorilor, **teatrul ambiental** a deschis porțile și a vizat și alte spații: în aer liber (străzi, parcuri, curți interioare, stadioane) sau incinte (biserici, gări, baruri, școli) a căror arhitectură devenea scenografie gata construită. Astfel, au fost teatralizate și spațiul și arhitectura, cu un câștig evident în planul relației artei teatrale cu publicul. Ieșită din instituțiile tradiționale, arta spectacolului teatral s-a apropiat de spectatori, într-atât de mult încât adesea i-a și implicat, nu doar afectiv, ci efectiv, în reprezentație.

Creatorii au privit admirativ la maniera atât de directă și de simplă, dar eficace, în care circul se adresează publicului, la capacitatea sa de impresionare. Prin combinarea dresurii cailor cu elemente de coregrafie umană și cu muzică contemporană a apărut **teatrul ecvestru.** Alții au redescoperit **teatrul ambulant**, ca mod de viață și de creație, întorcându-se în timp și practicând nomadismul artistic.

Acolo unde alții s-ar fi așteptat cel mai puțin, în lumea inanimatului, inventivii au revelat un potențial nemaipomenit. Sub acțiunea fanteziei, materiale de tot felul au devenit obiecte teatrale și, într-un **teatru al mijloacelor combinate**, s-au înregistrat performanțe pe care nici o altă zonă a creației nu le-a izbutit. Genul asociază marioneta și actorul, mișcarea, muzica și lumina etc., demonstrând că teatrul este o artă aptă să-și asume orice procedeu care-i poate aduce un supliment de expresivitate.

Prin definiție, artă bazată pe alte arte, teatrul a dus lucrurile într-atât de departe, în istoria sa postbelică, încât adâncirea caracterului său sincretic a condus și la elasticizarea înțelesului acordat termenului de teatralitate. Dacă, în epoca teatrului vorbit, teatralitatea se referea mai ales la reprezentabilitatea sau lipsa de reprezentabilitate a unui text dramatic – pe o scenă, prin interpretarea unor actori, într-un decor-cadru, cu un fundal sonor și cu mișcare scenică, în fața unui public – ultima jumătate de veac a schimbat optica. Acum teatral devine orice element care poate servi regizorului ca mijloc de exprimare artistică. Extinderea noțiunii de teatralitate prin sincretism a lărgit și sfera din care provin creatorii de spectacole. Formația multidisciplinară este, în acest context al fuziunilor artistice, obligatorie, astfel încât nu mai surprinde pe nimeni faptul că, spre exemplu, un regizor precum Robert Wilson, practician al teatrului-imagine, a studiat și artele plastice, literatura, muzica și dansul, a avut și preocupări de psihologie și a urmat cursuri pentru realizarea efectelor speciale. Există, pe de altă parte, suficiente cazuri de plasticieni, muzicieni, coregrafi sau dansatori atrași de mirajul spectacolului teatral, pe care-l exersează în formule sincretice ce le poartă amprenta. În cazul multor realizatori contemporani, asistăm la un alt interesant proces: fuziunea regizorului cu scenograful, care poate deveni și performer, cum se întâmplă în *performance*-uri și instalații.

Deschiderea granițelor artistice a dus și la adâncirea diviziunii muncii scenice și la apariția unor noi profesii artistice. Descoperirea potențialului estetic al eclerajului, faptul că lumina poate face, ea singură, un spectacol, că poate deveni personaj, că poate mări dramatismul, sublinia tensiunile etc., a făcut necesară specializarea unor

artiști care au devenit designeri de lumini (*light-designer*). Utilizarea pe scară tot mai mare a noilor tehnologii, care au capacitatea de a spori dimensiunea spectaculară a reprezentațiilor, de a multiplica interpreții, de a permite simultaneități altfel irealizabile, de a propune un nou mediu de creație, interactiv, cel virtual, a dus la apariția designerului-multimedia, a tehnicianului specialist, care are și aptitudini artistice, punându-se în slujba celor din teatrul multimedia.

Nici zonele peste care se așternuse uitarea nu au fost ocolite. Îndepărtate geografic sau temporal, ele au fost readuse în atenție: limbi moarte, dialecte pe cale de dispariție, vechi credințe și filosofii orientale, filoane populare prelucrate în variante etno, mergând până la încercarea de a reînnoda o legătură, de a regăsi o dimensiune de mult pierdută de teatrul apusean: cea sacră. Revenirea la arta spectacolului teatral ca ritual, ca ceremonie a fost una dintre țintele pe care noile formule sincretice au încercat să o atingă. Pentru a oferi fidelilor săi, un loc de întâlnire, de socializare și comuniune.

Lăsat să participe la circuitul mondial de idei și valori numai sub controlul cenzurii, teatrul românesc a experimentat, atât cât i-a fost permis, și în izolarea impusă de comunism. Oamenii de teatru se străduiau să țină pasul cu tempoul vremii, atât cât răzbătea și cât îl puteau simți în interiorul blocului comunist. Chiar în condiții de izolare ideologică, au fost exemple de sincronie cu ceea ce se petrecea pe plan european, regizorii autohtoni rămași acasă încercând să treacă peste îngrădirile impuse. Cei care s-au simțit sufocați au părăsit România și și-au făcut un nume în țările care i-au adoptat, dovedind soliditatea școlii naționale de teatru. Portretul teatrului românesc postbelic este configurat de o pleiadă de regizori care au practicat un teatru de idei, precum Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Sanda Manu, György Harag, Vlad Mugur, Ion Cojar ș.a.

Controlul ideologic riguros a constituit o frână pentru încercările considerate prea îndrăznețe. În 1972, *Revizorul,* pus în scenă de Lucian Pintilie, la Teatrul „Bulandra" a fost interzis; repertoriile teatrelor trebuiau să poarte viza organelor de partid și erau obligate să includă texte de propagandă comunistă; vreme de un deceniu, regia artistică nu a mai fost studiată la institutele de învățământ superior, de fapt, la unicul institut, din București, cel din Iași fiind desființat abuziv în anii '50. O nouă generație de regizori (Cătălina Buzoianu, Aureliu Manea, Valeriu Moisescu etc.) a căutat portițele artistice pentru evitarea conflictelor cu cenzura, dar care să conducă și la impunerea unor noi modalități de exprimare. Metaforele scenice, simbolurile, limbajul aluziv, frecventarea unor noi zone ale dramaturgiei, recursul la dramatizarea unor opere neteatrale, reinterpretarea scenică a unor capodopere clasice, care să le permită afirmarea autonomiei spectacolului, căutarea unor noi surse de îmbogățire a limbajului teatral – redescoperirea gestului, a dimensiunii ceremoniale a spectacolului, a teatrului ca sărbătoare, așa cum era în arta populară – au constituit câteva coordonate pe care s-a dezvoltat teatrul românesc în perioada comunismului.

După 1990, redeschiderea orizonturilor culturale s-a resimțit și în domeniul creației teatrale. Încercând să ardă etape, să recupereze timpul pierdut, regizorii români valoroși au reintrat în circuitul european, preluând, adaptând și impunându-și propriile viziuni. Unii au continuat pe calea clasică, preferând să rămână în siajul stilistic a ceea ce se petrecea pe scena românească antedecembristă, alții au fost tentați de inovație. Exilații reveniți acasă au adus în bagajele lor, o dată cu propria carte de vizită, și noile tendințe occidentale. Andrei Șerban și Vlad Mugur, primul revenit într-un moment în care societatea nu era pregătită să-i accepe revoluția, cel de-al doilea plecat prea devreme în lumea neființei, au marcat spațiul teatral

românesc prin montările lor. Din perspectiva sincretismului, printre cei de-acasă nu putem vorbi ferm despre modele de regizori care să se fi ocupat în mod predilect de vreuna dintre noile formule de teatru. Elemente sincretice sunt sesizabile în creațiile Cătălinei Buzoianu (preferința pentru vizual ca metaforă), Mihai Măniuțiu (care creează un teatru intelectualizat impregrant de elemente de vizualitate, de teatru-dans, teatru ambiental), Victor Ioan Frunză (sprijinit consistent pe relația cu imaginea scenică de scenografiile Adrianei Grand), Tompa Gábor (o cochetare sofisticată cu imaginea, cu corporalitatea actorilor, cu mișcarea), Alexandru Tocilescu, Alexandru Dabija etc. Din generația mai tânără, Radu Afrim este un rebel promotor al formulelor sincretice de tip postmodern, de influență wilsoniană. El dinamitează cu program factura clasică, scandalizând, dar fiind deja selectat, în semn de recunoaștere, la mai multe ediții ale Festivalului Național de Teatru. Ceva mai cuminți din perspectiva frecventării zonelor teatrului de formă adânc-sincretică, Claudiu Goga, Felix Alexa, Bocsárdi László nu refuză nici ei mijloacele de expresie de împrumut din alte arte ale spectacolului. Iar generația celor foarte tineri se află încă în căutarea propriei mărci. Întrebarea care se ridică este: îi pregătește școala suficient pentru deschiderea către experiment?

Pentru a conchide acest crochiu portretistic, revelatoare e o remarcă a lui Silviu Purcărete, unul dintre cei care au izbutit să convingă Europa de forța spiritului lui creativ, pe care o reproduc *in extenso*: „În ceea ce privește temperamentul românesc, el este unul *de sinteză*, mai ales în domeniul teatrului. Românul este mai puțin temerar. Noi n-am făcut nici mari călătorii, n-am descoperit nici insule misterioase. Stăm pe plaiurile noastre mioritice și nu ne aventurăm în ținuturi necunoscute. De obicei, ne place să gustăm fructele exotice pe care alții le-au descoperit și le-au adus. Și, uneori, *gustăm* cu destul de mult talent. Marile reușite în domeniul teatral românesc au fost niște opere de sinteză în care experimentele le-au făcut alții, iar noi am știut să le preluăm, uneori chiar să le înnobilăm"[1]. Regizorilor români nu le-a fost ușor să recupereze paranteza istorică în care s-au aflat decenii la rând, dar au reușit s-o facă „din mers". Nici structurile instituționale și nici cele administrative nu i-au ajutat, teatrul autohton fiind încă tributar modelului etatist. Din păcate, în țara noastră nu există încă un confort material care să încurajeze teatrul de tip laborator și cercetarea, condiții minimale pentru crearea unei atmosfere favorabile experimentării. Inițiativa particulară e destul de timidă, nesprijinită corespunzător, iar cadrul legislativ, incomplet și confuz. Dar chiar și așa, „fructele exotice" de care vorbea Purcărete i-au tentat pe creatorii autohtoni, care le-au gustat, le-au aclimatizat, ba le-au și „altoit" în variante cât se poate de personale.

Democratizarea la care s-a autosupus teatrul postbelic, prin acceptarea oricărei formule care i-a adus beneficii artistice, nu reprezintă decât o etapă dintr-o evoluție care nu a fost, și nici nu va fi, rectilinie. Cum va evolua arta teatrală e greu de anticipat. Până la proba timpului, datoria teatrologilor e să consemneze, prin analize și selecție, faptele teatrale semnificative din etapa istorică la care sunt părtași. Singurele enunțuri generale pe care vizionarii le-ar putea lansa sunt legate de tendințe: se vor practica, în continuare, reașezările, combinările, reinterpretările, revenirile. Vremea insularității teatrului a trecut, iar formele spectaculare, variate, vor coabita. În spiritul celei mai autentice estetici a impurului.

---

[1] Silviu Purcărete, *O operă artistică autentică conține doze de experiment*, în „Teatrul Azi", nr. 7–8–9/1994, p. 8.

Sergiu TUDOSE:

INTERVIURI

„Categoric și pentru totdeauna, prefer teatrul!"

Sergiu Tudose **este actor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, din 1962. A absolvit, în 1959, IATC București, la clasa Al. Finți. În 46 de ani de carieră, a interpretat aproximativ 200 de roluri, a jucat mii de spectacole; creațiile sale au fost laureate, cea mai importantă distincție fiind Premiul ATM (1982) pentru Zilov din *Vînătoarea de rațe* de Aleksandr Vampilov. În februarie 2006, actorul ieșean va împlini 70 de ani.**

Oltița Cîntec: *Ați avut șansa să jucați același rol, Regele din* Ivona, principesa Burgundiei, *în varianta scenică din anii '70 și în spectacolul realizat în deschiderea stagiunii 2005–2006, de Ovidiu Lazăr, pe aceeași scenă, la Teatrul Național Iași. Care e istoria ieșeană a acestui text?*

Sergiu Tudose: În 1976, Brandy Barasch monta la Iași, în premieră pe țară, *Ivona, pricipesa Burgundiei* de Witold Gombrowicz. Era atunci un moment fast pentru Naționalul ieșean, se făcuseră câteva spectacole importante, pe texte care la București nu s-au putut monta.

O.C.: *Era lașul mai departe de brațul cenzurii!?*

S.T.: Probabil. Am jucat atunci *Noaptea iguanei* în decorurile lui Liviu Ciulei, regia Sorana Coroamă-Stanca, *Tango* de Mrożek, *Ivona...,* în decorurile lui Helmuth Sturmer. Am făcut *Ivona...* cu o putere de muncă și cu o dorință extraordinare, pentru că textul ni s-a părut, ca și acum, foarte bun. Eram mândri că era premiera pe țară, spectacolul de la București al Cătălinei Buzoianu a fost după al nostru. Când am citit piesa, ni s-a părut de-o noutate și de o profunzime nebune, calități care, constat acum, nu și le-a pierdut.

O.C.: *Atunci avea, totuși, o altă relevanță. Era un text subversiv, trimitea cu gândul la cuplul Ceaușescu. Acum îl citim altfel!*

S.T.: A fost un curaj nebun să-l montăm. Dar echipa de-atunci, eu-Regele, Emil Coșeru–*Șambelanul*, Violeta Popescu–*Ivona*, Silvia Popa–*Regina*, Marcel Finchelescu și alții, eram dispuși să facem asta. Textul este foarte exact în ceea ce vrea. Spectacolul de azi e, desigur, diferit. Atunci, *Ivona*–Violeta Popescu avea un monolog interior superb, fără să aibă vorbe, iar când îl încheia, era sleită. În monologul acela, ea era la ea acasă, cu forța ei de a se consuma, venea perfect pe interiorul ei. În spectacolul Cătălinei Buzoianu...

O.C.: *De la care Ovidiu Lazăr se revendică, a fost studentul ei și l-a marcat, singur o spune...*

S.T.: În cel mai bun sens al termenului. Cătălina Buzoianu a împins lucrurile către o notă mai dură, iar acum, Ovidiu Lazăr a violentat pur și simplu relația lui Filip cu Ivona, a dus lucrurile și mai departe.

O.C.: *Chiar pe un teren expresionist, trimitere pe care panoul imens din final, copie a* Țipătului *lui Munch, o limpezește deplin.*

S.T.: Când se întâlnesc două lumi diferite, întâlnirea poate fi foarte dură, pot izbucni războaie. Dar când confruntarea este între o lume și un personaj, ca la Gombrowicz, lucrurile merg spre tragedie. Tăcerea Ivonei e o formă de opoziție față de această lume strâmbă, al cărei vârf e regele. El e capul unei piramide a răului, a duplicității. E o figură dură, care-i disprețuiește, cinic, pe toți. Singura lui lege e aceea a bunului plac.

O.C.: *Să revenim la abordarea rolului Regele. Cât a rămas din varianta de tinerețe în Regele de-acum? Cât a contat experiența atâtor ani de scenă?*

S.T.: E o situație foarte interesantă pentru un actor, iar experiența a însemnat mult. Cealaltă abordare era mai palidă, pentru că atunci nu aveam toate mijloacele pe care le am acum. Sunt lucruri pe care nu le poți căpăta decât o dată cu vârsta, oricât studiezi, oricât exersezi. Posibilitățile mele de-atunci de a rezolva un rol erau mai reduse, pentru că scenic nu aveam toate instrumentele necesare. Elemente din acest personaj erau și înainte, pentru că mi-a plăcut foarte mult, m-am concentrat pe el. Dar acum lucrurile s-au sedimentat altfel. Relațiile erau altfel, tristețile erau altfel. Și la 30 de ani ai tristeți, dar nu ca la 70.

O.C.: *Ați pomenit de această vârstă, pe care o veți împlini în scurt timp, dar pe care nu o arătați pe scenă.*

S.T.: Cu mari eforturi, credeți-mă!

O.C.: *Să fie disciplina profesională unul dintre secrete?*

S.T.: Fără disciplină profesională nu se poate. Cunosc mii de cazuri de oameni foarte disciplinați, care au câștigat mult, și alții, foarte talentați, care se pierd pe zi ce trece. Ce e trist, vă spun ca profesor, referindu-mă la studenții ieșeni, e că disciplina artistică nu-i mai interesează așa cum aș fi vrut eu. Nu vreau să-i blamez, dar nu acordă atâta atenție câtă ar trebui. Eu sunt un actor care moare pe scenă. Fără asta nu pot exista, am învățat-o de la marii noștri actori, profesorii noștri, de la Gică Popovici, Ion Lascăr, Ștefan Dăncinescu, Miluță Gheorghiu. Ardeau pe scenă și așa făceam și noi lângă ei.

O.C.: *În familia Tudose talentul se ia, se moștenește.*

S.T.: Sunt nepotul actorului Gică Popovici, fratele mamei a fost cântăreț de operă, a jucat, la Iași, alături de Anny Braesky, apoi, la București, a intrat în trupa lui Cărăbuș.

O.C.: *Eu mă refeream la Catinca Tudose, fiica dumneavoastră. Cum e să jucați în familie pe scenă? În* Cabotinul *erați, și ca personaje, Mamă, Tată și Fiică.*

S.T.: Eu sunt foare afurisit, n-am nici un fel de înțelegere față de familia mea, așa am procedat și cu Violeta Popescu (soția, *n.n.*) și cu Catinca, acum. Sunt mulțumit de câte ori face treabă bună, o sfătuim amândoi, o certăm amândoi.

O.C.: *Înseamnă că e foarte greu pentru ea!*

S.T.: Dar și pentru mine, învăț alături de ea, am emoții alături de ea.

O.C.: *Sunteți un actor „în priză", lucrați mereu. La ce repetați acum?*

S.T.: Sunt Freud, în *Vizitatorul* de Erich Emmanuel Schmitt. E un autor nemaipomenit.

O.C.: *Scrie desăvârșit, fără fisuri, aproape matematic!*

S.T.: Textul pune problema de ce Freud, oamenii au renunțat la Dumnezeu. E acolo o replică minunată, care esențializează rolul: „Nu cred în Dumnezeu, pentru că totul în mine e pregătit să creadă. Nu cred în Dumnezeu, pentru că aș fi fericit dacă aș face-o". Rolul e o provocare, pentru că îmi solicită un alt fel de participare temperamentală decât cea structurală. Aici trebuie să fiu un savant care suferă pentru nația lui, pentru fiica lui. Lucrez cu un regizor tânăr, foarte talentat, foarte profund, Marius Olteanu. Premiera deschide Festivalul Internațional de Teatru Evreiesc „Avram Goldfaden", la sfârșitul lui octombrie.

O.C.: *Aș vrea să mutăm discuția înspre zona filmului.*

S.T.: Înseamnă că o îngropăm, pentru că n-am făcut decât două filme.

O.C.: *Dar la câte filme românești se fac, pentru un actor care activează în provincie e o performanță că ați jucat în filmul lui Dan Pița, care va avea premiera în noiembrie.*

S.T.: Am filmat la *Femeia visurilor,* scenariu de Răsvan Popescu. Am avut o partitură care mi-a convenit, un operator, un tip mai în vârstă, care știe meserie, dar care se cam ceartă cu regizorul. Platoul de filmare e un loc în care se adună foarte multă tensiune, mai multă decât în scenă. După ce termini un cadru, toată lumea se mută în alt cadru și rămâi singur, nici nu știi ce să faci, ai senzația că faci parte din decor. Filmul e foarte dinamic, făceam textul aproape pe loc, eu eram obișnuit să-l învăț acasă, trebuie să ai grijă ca replica să vină normal, expresia să fie diurnă.

O.C.: *Teatrul și filmul sunt două medii diferite, dar înțeleg din ton că preferați, totuși, teatrul!*

S.T.: Categoric și pentru totdeauna, prefer teatrul!

Olivia CÎNTEC

În *Ivona, principesa Burgundiei.*

Claudiu GOGA:

Îmi place să spun în spectacolele mele poveşti şi să emoţionez publicul

Maria Sârbu: *Acum câţiva ani, afirmaţi într-un interviu că în România nu există o mişcare teatrală. Vă menţineţi părerea?*

Claudiu Goga: Când am spus că nu există mişcare teatrală, nu m-am referit la faptul că nu se joacă teatru, ci la faptul că nu există o coerenţă sau un anumit tip de coerenţă chiar şi în incoerenţa a tot ceea ce se întâmplă – de la creaţie la studii despre teatru, critică etc. În România, ceea ce iese de bună calitate iese întâmplător, se întâmplă într-un teatru sau în altul, dar nu există un sistem. Sistemul însuşi este mort sau funcţionează din inerţie. Majoritatea oamenilor sunt nemulţumiţi. Cred că ne aflăm şi într-un fel de criză morală a întregului sistem.

M.S.: *Ar exista un model de asemenea sistem, de mişcare teatrală?*

C.G.: Totul ţine de economie şi, dacă am vrea să încercăm să copiem pe cineva, am risca foarte mult, pentru că la noi condiţiile sunt întotdeauna foarte diferite. Probabil, ne-am putea inspira din ceea ce se întâmplă în ţările din Est, foste comuniste, care acum sunt puţin înaintea noastră.

Foto: Adrian Timar.

M.S.: *Nu peste tot.*

C.G.: Cel puțin în Ungaria lucrurile merg mai bine din punct de vedere al sistemului, al finanțelor. Sigur, a avea mai mulți bani nu întotdeauna înseamnă că și creația sau calitatea spectacolelor crește, dar ar fi un început pentru a reprofesionaliza mișcarea teatrală românească. Deocamdată se întâmplă foarte rar să avem evenimente în lumea noastră teatrală.

M.S.: *Ar depinde o astfel de reprofesionalizare și de școala din care provin actorii, creatorii de spectacol?*

C.G.: Cred că da. Nu pot să spun ce se întâmplă acum în școala de teatru, dar contactul cu generațiile de tineri actori e unul foarte special, din punctul meu de vedere. Mi se pare că sunt superficial pregătiți, și profesional și mental, pentru această meserie și pentru condițiile în care suntem nevoiți să o desfășurăm. Cred că e vina școlii, în primul rând.

M.S.: *Este suficient ca un regizor – absolvent de facultate – să-și înceapă activitatea doar pe baza cunoștințelor teoretice, de vreme ce lipsește o reformă în domeniu sau un sistem coerent?*

C.G.: E greu de spus. Nu cred că școala te poate face cult, inteligent, nu cred că te poate învăța să vezi realitatea, pentru că în meseria asta trebuie să știi să vezi ce se întâmplă în lume ca să o poți apoi face. Școala îți dă un minim instrumentar, dacă ești pregătit să-l accepți sau să ți-l însușești. Știu, din generația mea, că profesorii noștri ne predau la toți la fel, dar nu toți făceau spectacolele pentru examen la fel de bune. E firesc, e și o meserie de competiție.

M.S.: *Ați fost la clasa lui Valeriu Moisescu, un mare regizor și un mare pedagog.*

C.G.: În cazul lui Valeriu Moisescu a fost o îmbinare perfectă între cele două ipostaze și cred că toți studenții lui sunt norocoși din acest punct de vedere.

M.S.: *Ați pornit pe calea regiei în 1998, încă din facultate, cu un minunat spectacol. Este vorba de* Conul Leonida față cu reacțiunea *de I.L. Caragiale, montat la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, care a obținut numeroase premii, inclusiv Premiul UNITER pentru debut. Contează mult pentru un regizor cum pornește la drum. Au urmat multe spectacole. Cum a decurs traiectoria creatoare a lui Claudiu Goga în regie?*

C.G.: Am fost norocos. Premiile obținute pentru primul spectacol au însemnat un fel de *box-office*, care mi-a adus oferte. Desigur, nu toate spectacolele au fost așa cum mi-aș fi dorit, dar este foarte important, mai ales la început, să poți lucra, să întâlnești diferiți oameni și să înveți de la ei. Este util să intervină, măcar din când în când, succesul, pentru că, dincolo de imaginea pe care ți-o creezi, îți dă și curaj să continui. Totul ține și de noroc, și de o anumită șansă, și de un anumit tip de compromisuri pe care îl accepți sau nu. Îmi pot reproșa faptul că nu am știut să-mi manageriez spectacolele așa cum ar fi trebuit. Mă refer la unele, după părerea mea, mult mai bune decât s-a scris sau s-a vorbit. Probabil a fost și un fel de naivitate a mea, crezând că teatrele ar fi trebuit să facă mai mult pentru acele spectacole, iar eu nu m-am implicat direct. Mi-am dat seama că am pierdut, în anumite momente. Pe de altă parte, nu am făcut compromisuri la nivel de alegere a textului și am avut puterea, chiar la începutul carierei, dar și mai târziu, să refuz teatre din București, tocmai pentru că îmi impuneau texte pe care eu le consideram proaste sau pe care nu știam să le fac. Din acest punct de vedere, cred că am câștigat. Este mai important să faci un spectacol bun în provincie pe un text care să însemne ceva și să-ți spună ceva, decât să ai la CV notat că ai montat în București. De fapt, ai montat un text pe care teatrul, din diferite interese,

câteodată artistice, câteodată fără nici o legătură cu partea artistică, a dorit să-l pună în scenă.

M.S.: *Nu fiecare tânăr regizor înțelege acest lucru.*

C.G.: Ține de opțiunea fiecăruia. Experiența ultimilor ani dovedește că marile spectacole s-au făcut, majoritatea, în provincie. Silviu Purcărete și Vlad Mugur au lucrat mai mult în provincie și acestea sunt exemple clare că se poate face teatru de bună calitate în anumite teatre din țară. Nu în toate, pentru că ar însemna să exagerăm. Locul unde lucrezi, ține de alegerea ta. Ar fi o greșeală să spunem că nu se poate lucra în București sau nu se poate face performanță în București. Depinde de conjuncturi. Câteodată, provincia e mai deschisă la așa ceva, însă nu există o rețetă.

M.S.: *Și actori din București merg des în provincie, jucând pe proiecte.*

C.G.: A devenit un pic mai ușor, din punct de vedere legislativ, să te miști. Pentru unii actori este o posibilitate de a câștiga în plus și, în același timp – de a lucra.

M.S.: *Spuneați că nu ați știut să vă manageriați spectacolele. Acum sunteți manager de teatru. Cum se îmbină activitatea de creator cu cea de director al Teatrului din Brașov?*

C.G.: Nu e simplu, dar dacă pierzi ceva, pierzi din timpul tău pentru tine. În același timp, nu mă plâng, aș putea renunța oricând la conducerea teatrului. Nu mi-a pus nimeni pistolul la tâmplă să mă oblige să fiu director de teatru. A fost un lucru pe care mi l-am asumat și în momentul în care nu o să-l mai pot face bine o să renunț. A fi acum director de teatru nu e un lucru care să-ți aducă mari satisfacții, din cauza sistemului.

M.S.: *Ce înseamnă, totuși, această funcție pentru un regizor care are oferte, este solicitat în teatre?*

C.G.: Nu pot să dau un răspuns general. Probabil, fiecare director are motivul lui atunci când acceptă funcția. Eu am acceptat dintr-un șantaj sentimental al actorilor de la Brașov. Ei și-au dorit foarte tare să fiu director și pentru că am crezut și cred în continuare că este o trupă profesionistă, de bună calitate – palmaresul teatrului nostru confirmă acest lucru – sunt convins că se poate construi. Într-o țară în care ai senzația că totul se dezmembrează sunt locuri unde o mână de oameni pot construi, nu neapărat fulminant, dar încet, cu pași mici. La Brașov mă ține un lucru: se poate lucra mult mai profesionist decât în alte teatre din țară.

M.S.: *Au existat neînțelegeri, chiar un conflict, cu autoritatea locală. Pentru această autoritate sunteți un director incomod?*

C.G.: A fost un conflict puternic, destul de dur, care a pornit dintr-un viciu de comunicare. Probabil nu am fost o persoană foarte comodă pentru anumiți oameni din Primăria Brașov. Sper că am reușit să-i convingem că intențiile noastre erau bune. Am ieșit învingători în acest conflict și datorită scrisorii de protest inițiată de UNITER și publicată în presă. Acest lucru a contat foarte mult, la fel ca și reacția de solidaritate în jurul meu a tuturor angajaților Teatrului din Brașov. Primăria a fost pusă în situația de a se lupta nu cu un om, ci cu câteva instituții puternice, care aveau argumente. Deocamdată, conflictul s-a estompat și m-aș bucura să nu reizbucnească. M-a impresionat faptul că în trei ani de directorat oamenii din teatru au fost în jurul meu. Când ești director nu e ușor să împaci pe toată lumea. E foarte greu să fii prieten cu toată lumea, dar nici nu mi-am propus vreodată. A fost o surpriză plăcută solidaritatea care s-a creat în jurul meu. Nu pot decât să le mulțumesc – cum am și făcut-o –, dar le-am și spus că asta nu înseamnă că o să protejez sau o să închid ochii la diferite momente când unul sau altul nu-și face

treaba. Ei au înțeles că, protejându-mă pe mine, s-au protejat pe ei. Nu vreau să creadă cineva că sunt un director ideal. Nu e adevărat, Teatrul din Brașov ar fi supraviețuit și fără mine. În condițiile date, însă, teatrul ar fi avut mult de pierdut. Cu siguranță, există și soluții mai bune și dacă vreodată acestea se vor fructifica nu țin neapărat să mor în scaunul de director.

M.S.: *O dată cu ocuparea funcției de director, ați preluat și un festival de teatru. Cum va fi ediția din acest an?*

C.G.: Festivalul Dramaturgiei Contemporane va avea loc între 18 și 25 noiembrie și sper să fie organizat cel puțin la fel de bine ca la ultimele ediții. De data aceasta, din punct de vedere mediatic, lucrurile vor cunoaște un salt calitativ, datorită unor oameni care au dorit să se implice mai mult. În ceea ce privește calitatea artistică a spectacolelor pot să spun că în teatru e ca în agricultură – depinde cum e recolta. Fiecare festival este într-un fel sau altul o oglindă a teatrului românesc și, de multe ori, oameni care nu sunt implicați în mod direct în organizarea unui festival comentează foarte mult, fără să țină seama că totdeauna selecția se face în funcție de ofertă.

M.S.: *Mereu se discută despre existența festivalurilor de teatru: unii spun că sunt prea multe, alții spun că sunt prea puține. Sunt multe, sau puține?*

C.G.: Cred că oamenii de teatru spun că sunt multe, căci ei trebuie să meargă la aceste festivaluri, dar pentru comunitatea locală nu sunt deloc multe. Pentru comunitatea din Brașov există un singur festival de teatru, nu ia nimeni de aici trenul să meargă la Piatra Neamț, la Galați sau la Timișoara, ca să vadă acolo spectacole din festival. Pentru publicul obișnuit este de fapt o bucurie, deoarece are ocazia să vadă mai multe spectacole din țară. Este și un prilej al oamenilor de teatru pentru a se întâlni și discuta despre diverse probleme din domeniu, de a lansa cărți etc. Primăria din Brașov a făcut recent un sondaj, cetățenii fiind întrebați despre evenimente culturale importante. Pe primul loc a ieșit Festivalul de teatru. Este un argument că nu sunt multe festivaluri de teatru, dacă oamenii își doresc așa ceva.

M.S.: *Care este repertoriul Teatrului „Sică Alexandrescu" în această stagiune?*

C.G.: În cele două săli ale teatrului se joacă în jur de 15 spectacole – unele fiind de vreo câțiva ani, însă publicul vine să le vadă și nu le scoatem încă din repertoriu. Va intra în repertoriu un spectacol de Mihai Măniuțiu – *Delir în doi* de Eugen Ionescu. Va monta Mircea Cornișteanu *Căsătoria* de Gogol, iar eu, probabil, *Livada de vișini* de Cehov sau un text spaniol contemporan. Dan Vasile va face *Alchimistul* după Coelho, iar Vlad Massaci va monta un spectacol la sala mică. Încerc să fac ceea ce am făcut de la început: să aduc, în funcție de buget, cât mai mulți regizori de valoare, iar repertoriul să fie o mixtură între teatrul contemporan și teatrul clasic, între comedie și dramă – în așa fel încât să fie pe gustul unui public mai larg, având în vedere că în Brașov există un singur teatru profesionist. Dacă aș fi directorul unui teatru din București, aș încerca să fac un anumit tip de repertoriu care să aibă o altă strategie – nu atât de eterogenă, cu atât de multe lucruri. În Brașov, însă, unde există un singur teatru, publicul trebuie să vadă spectacole cât mai diverse.

M.S.: *Relația teatrului românesc cu rețelele internaționale este șubredă. Cum se informează un regizor, mai ales unul tânăr, asupra noutăților din domeniu, în ce măsură vede spectacole ale regizorilor străini – mulți cu o estetică foarte specială?*

C.G.: Scapă cine poate. Acest lucru ține de relațiile pe care le are fiecare, de faptul dacă știi sau nu știi o limbă străină, de posibilitatea de a merge în străinătate

și multe altele. Ține de capacitatea fiecăruia și de interesul pe care îl are față de meseria asta. Și din acest punct de vedere există un vid evident în România. Cred că ceea ce se întâmplă acum în Europa și chiar în Rusia ne depășește. Deși există mitul că teatrul românesc e mare, e minunat, e grozav, cred că aprecierea asta, la ora actuală, e doar un șablon, care nu mai are valoare.

M.S.: *De unde ar trebui să înceapă schimbarea?*

C.G.: De asta suntem vinovați toți cei care lucrăm în sistem. Vorbim toți, așa cum o fac eu în acest interviu, putem identifica problemele, dar nu intreprindem nimic concret pentru a le rezolva. Aș vrea să fac o remarcă: chiar dacă vorbim despre aceste lucruri, publicul trebuie să meargă la teatru. Să vină să vadă spectacole și bune, și medii, și proaste, căci numai așa va putea face diferența între spectacole și să-și facă propriul sistem de valori.

M.S.: *Ce este mai important pentru dumneavoastră ca regizor: publicul sau critica de specialitate?*

C.G.: Țin cont și de public și de critici, dar și ca regizor, și ca director de teatru mi se pare mult mai important ca sala să fie plină, ca oamenii să vină la teatru. M-ar interesa mai puțin spectacolele elogiate de critică și la care să nu vină lumea. Sigur, aici poate fi o capcană, pentru că nu trebuie să cobori calitatea spectacolelor neapărat la nivelul publicului mediu. Trebuie găsită formula prin care să aduci publicul la un nivel din ce în ce mai ridicat, să ți-l cultivi practic și până la urmă teatrul trebuie să-și păstreze menirea de a fi un loc de cultură și nu unul de agrement, de mâna a doua, ca și televiziunea.

M.S.: *Există public sau publicuri?*

C.G.: Există publicuri, e firesc să fie așa. Ar fi o greșeală să credem că publicul e o masă compactă, care reacționează la fel. Marea încercare pentru un manager de teatru este de a reuși, fără să scadă calitatea spectacolelor, să se adreseze la cât mai multe publicuri, deși nu poți să-i mulțumești pe toți. Am curajul să spun că teatrul și arta în general nu sunt chiar pentru oricine. Teatrul trebuie să rămână un loc cât se poate de popular, dar la un nivel de cultură peste medie.

M.S.: *Sunt regizori care fac spectacole pentru sine și mai puțin îi interesează publicul sau critica.*

C.G.: Este dreptul lor. Dacă au și unde să o facă e foarte bine. Dacă spectacolul are sau nu succes de public e doar treaba directorului teatrului respectiv. Nu se exclud lucrurile. Eu nu pot să fac nici un spectacol fără să mă implic sufletește. Îmi place să spun în spectacolele mele povești și să emoționez publicul, indiferent care e stilul și indiferent care e convenția teatrală. Avem nevoie să spunem povești, indiferent cum le spunem, căci există mai multe convenții, mai multe stiluri. Acest lucru nu înseamnă că experimentele nu sunt interesante, că nu merită făcute. Cred în primul rând într-un teatru pentru oameni.

M.S.: *Ați montat multe spectacole. Câte sunt?*

C.G.: Am montat în fiecare an câte trei sau chiar patru spectacole. Sincer să fiu, nu le-am numărat. Ar trebui să fie vreo 20.

M.S.: *Vă tentează să faceți pedagogie?*

C.G.: Am avut imediat după facultate propuneri și am refuzat, spunând eu atunci că nu am experiență și că nu știu ce aș putea să-i învăț pe studenți. Între timp, am mai acumulat ceva experiență și m-am gândit la lucrul acesta. Mi se pare că e de luat în calcul. Ține tot de ideea de a construi.

Maria SÂRBU

Adriana GRAND:

„Și teatrul absurdului și teatrul metaforic trebuie abordate realist"

Doina Modola: *Adriana Grand, când l-ai descoperit pe Lucian Blaga în teatru?*

Adriana Grand: În anul III de facultate, la Cluj, prin 1982, fiind studentă la Institutul „Ion Andreescu", l-am avut temă de afiș. Mi s-a spus că se montează o piesă de Blaga, la Teatrul Național...

D.M.: *E vorba, probabil, de* Tulburarea apelor, *care până la urmă a fost interzisă înainte de premieră.*

A.G.: Nu-mi amintesc exact. Oricum, mi s-a dat ca temă *Meșterul Manole.* Asta a fost o primă întâlnire. Apoi, în 1992, când am fost noi la Târgu Mureș, a propus Victor*, la secția maghiară, *Cruciada copiilor.* Asta a fost cea dintîi întâlnire ca scenograf cu un text de Blaga. Și foarte frumoasă. De fapt, cea mai tulburătoare, cu un text cu adevărat frumos. Aici soluția spectaculară a fost esențială. Nu mă refer la soluția scenografică, ci la soluția spectacolului. Dacă respecți ce spune autorul acolo, lucrurile ies bine.

D.M.: *Depinde cine citește...*

A.G.: Blaga a scris o piesă cu copii și Victor a considerat că ea trebuie pusă cu copii aproape de vârsta la care erau copiii aceia. Știu că la noi s-a pus *Cruciada...* în multe feluri. Întotdeauna erau niște actori care făceau pe copiii. Ceea ce e sinistru. Nu poți să te faci că ești copil. Chiar spectacolele pentru copii, dacă nu sunt cu copii rolurile de copii, să știi că nu merg... O tânără actriță să joace un copil... e un travesti care merge la operetă, poate. Victor a găsit și niște copii excepționali. Nici până în ziua de azi nu știu cum i-a găsit și cum s-a întâmplat. Și, mai ales, cel care juca rolul băiatului era cu totul deosebit... Ne-au adus destul de mulți copii cei de la secția maghiară. Unii erau copiii angajaților. Ușor, ușor s-au adunat. A fost foarte frumos. Băiatul care a interpretat rolul protagonistului (Radu), era băiat de actor și acum a ajuns și el actor.

D.M.: *La Târgu Mureș?*

A.G.: Nu știu dacă la Târgu Mureș. Știu că a terminat actoria. Acum nu știu ce face. Era în 1992. Frumos a fost că sufleura care lucra cu noi avea un copil foarte mic, de doi ani și jumătate, pe care nu avea cui să-l lase, că era divorțată. Unul din băieții ei, cel mai măricel, juca în piesă. Copilașul era tot timpul acolo și intrase să se joace cu ceilalți. Și Victor a zis că ar fi bine să-l folosim. Ne-am dat seama că e prea mic. Dar într-o zi am pățit un lucru pe care n-am să-l uit cât voi trăi. Spectacolul era construit pe ideea unui drum natural, o să revenim la ideea asta. Și obiectele pe care le foloseau copiii erau obiecte făcute de ei. Aveau cruci făcute din crengi. Și într-o zi, când Victor a spus să intre grupul de copii, cei mari i-au făcut celui mic o cruce din două crengi și l-au pus în fruntea grupului. Și el a intrat singur, cu crucea întinsă. Victor a spus să încercăm cu el. Până la urmă, copilul trebuia să spună două replici: „mi-e foame" și „mi-e sete", în brațe la actrița principală, care o interpreta pe Doamna. În vară, la premieră, a spus „Mi-e foame", că nu știa să vorbească bine și, când s-a întors în toamnă, știa și replica a doua.

---

* Referire la regizorul Victor Ioan Frunză *(n. red.)*.

D.M.: *Cât timp ați lucrat cu ei?*

A.G.: Puțin. Nu s-a lucrat mai mult de două luni. Știi că acțiunea se petrece în diverse locuri, ba pe drum, ba în castel, ba înafara castelului. Nu găseam spațiul. Și aici era cheia. Problema noastră a fost următoarea: ce-a vrut, de fapt, Blaga? Ce era cruciada asta? Era un alai al acestor copii, care a schimbat lumea. Era, mai mult, un alai ideatic. Și atunci, ideea asta a fost – este un fragment de drum. Noi îi surprindem într-un moment al acestui drum. Că, de fapt, și Blaga îi surprinde într-un moment, în care îi *citește*. Dar ei mergeau mai departe. Atunci, am luat-o cumva la propriu. Noi aveam acest fragment de drum, pe care ni l-au arătat copiii. Am imaginat un drum real, de iarbă. Un fel de câmp peste care se trece. Având și o sală studio la Târgu Mureș, am folosit-o. Spectacolul se putea juca oriunde. La București, am jucat la Sala Atelier și a fost foarte bine. Era un drum din iarbă, iarba era foarte înaltă, tocmai ca s-o poți călca în picioare. După trecerea câtorva grupuri, iarba aceea se tasa, se călca, suferea, o transformau. Mai erau și niște ochiuri de apă. Erau și niște figurine umane din ceară pe care copiii le aprindeau și care pluteau. Un fel de morți mici arzând în apă. Ideea a fost asta: am descoperit că pe acest drum se întâmplă totul. Și faptul că a cerut un decor natural. Știi că noi am avut o discuție à propos de teatrul absurdului și de acest teatru metaforic. Pentru mine, și Ionesco și Blaga (poate și pentru faptul că am lucrat în ultima vreme mai mult cu piese ale lor), adică și teatrul absurdului și teatrul metaforic pot fi reprezentate, fără a cădea într-o direcție sau alta, foarte realist. De fapt, sunt niște piese în sine, niște întâmplări pe care trebuie să le reprezinți și care cer și un decor foarte realist. Cred că din această ciocnire între imaginea realistă, între modul de joc realist, între costume și obiecte realiste și vorbele care se spun, din această ciocnire,

Foto: Nicu CHERCIU

Scenă din *Vanca de Blaga*.

rezultă și absurdul situației și metafora. A reprezenta printr-o metaforă un teatru metaforic este îngrozitor de greșit.

D.M.: *E o încifrare care alambichează inutil, îndepărtând de sens și perturbând percepția.*

A.G.: De altfel, și a ilustra muzical un spectacol de Blaga cu muzică stranie accentuează automat o zonă de care trebuie să mă feresc. Asta-i convingerea mea. Eu cred că tocmai acest realism, aproape hiperrealism e soluția scenică... Aici e contrastul frumos, convingător. Și din experiența noastră cu Ionesco – spun mai mult de asta pentru că am făcut mai multe montări Ionesco –, mi-am dat seama că rezultă acest efect: un firesc pe care publicul îl caută. Oamenii se feresc de teatrul absurdului sau de teatrul metaforic, tocmai pentru că ei sunt în căutarea unui adevăr palpabil. Pe care și Ionesco îl spune în fiecare piesă. El vorbește de moarte, de bătrânețe, de ratare, nu? Sigur că asta într-o formă care îi este proprie lui. E forma în care vorbește el. A accentua această formă, care e cifrată, e o greșeală. La Blaga, la fel. Toată lumea, chiar publicul, se sperie că e poezie. Oamenii nu trebuie speriați. Ei trebuie atrași la teatru. Chiar trebuie să-i păcălești într-un fel. Ca să-și dea seama că acolo zace un adevăr, pe care acest om l-a spus în limbajul lui. Pur și simplu, el se exprima prin acest limbaj. Dar tu, ca om de teatru, trebuie să-l proiectezi cu mijloacele tale, să-l faci concret, palpabil.

D.M.: *Știi că în primul meu volum despre Blaga, îl comparam cu Ionesco?*

A.G.: Extraordinar! M-a șocat când s-a spus, pentru că mie mi-a fost teamă să fac această apropiere. Mi-am zis că, probabil, am ajuns la ea pentru că am făcut Ionesco...

D.M.: *Nu. Așa este. Am comparat cei doi dramaturgi cu argumente. Și mă refeream la aceeași analogie.*

Foto: Nicu CHERCIU

Scenă din *Vanca de Blaga*.

A.G.: Blaga trebuie abordat la fel ca Ionesco. Pentru că, pe undeva, nu știu unde, se întâlnesc. *Cruciada...* are un romantism al împrejurărilor și al temei propuse. Și are cumva și o relație specială cu publicul. Are și o parte de publicitate, fiind o piesă cu copii.

D.M.: *Da, dar și o mare parte de risc. Pentru că spectacolele cu copii pot să fie niște eșecuri imense.*

A.G.: E-adevărat. Dar și reușita e plină de beneficii. Acum m-am ciocnit de *Ivanca*, un text care, inițial, nu mi-a plăcut foarte tare. Nu l-am văzut pe scenă. Este foarte frumos la citit. Și, de obicei, textele frumoase la citit sunt mai greu de pus în scenă. Eu am încercat să propun un spectacol realist. El n-a ajuns chiar până la capăt realist. Nu vreau să se înțeleagă greșit sau că dau vina pe cineva. Chiar dacă era realist spațiul, n-a fost folosit în mod realist. De exemplu, am propus un spațiu din care nu era voie să ieși. Acea pantă, acea cameră deformată. Nu aveai voie să joci în jurul ei. Acela era spațiul *delimitat*. A, că la un moment dat dispari, e altceva. E foarte greu să te ții de spațiul acela, dar toată cheia acolo ar fi fost. În imposibilitatea de a ieși din acest spațiu. Eu așa îl văd.

D.M.: *Vreau să te întreb, când ai citit piesa* Ivanca, *ai simțit sau nu mecanismul dramatic?*

A.G.: Nu. Eu îți spun care a fost prima mea impresie. Trebuie să recunosc că nu cunoșteam textul. Mi s-a părut că nu se termină, că piesa asta nu are un final. Chiar așa. Ea nu se termină nicicum. Și asta poate să fie o soluție. Și m-am tot întrebat cum o să rezolve regizoarea acest lucru, pentru că știi că la un spectacol ai nevoie de o încheiere spectaculoasă. Poți să termini un spectacol și în coadă de pește, dar după ce ai realizat o tensiune puternică. Textul are și o zbatere, dar mai mult interioară. Zbatere mai mult de lectură. Dar din asta să faci un spectacol... Mi se pare o piesă mai puțin teatrală.

D.M.: *Opinia mea despre piesă este contrară. Dar despre acest lucru ai să citești poate în următorul meu volum asupra teatrului blagian.*

A.G.: Din punctul nostru de vedere, piesa e foarte greu de reprezentat. Sau, știu eu, cu niște actori extraordinari, probabil montarea izbutește. Oricum, trebuie să ai o mare capacitate de a simplifica lucrurile, pentru a reprezenta această piesă. De a o simplifica în gesturi. Să fie atractivă, adevărată, semnificativă... Asta mi se pare un pariu foarte greu de ținut.

D.M.: Și *Meșterul Manole* ți se pare, din punct de vedere teatral, mai izbutită?

A.G.: Mă atrage prin mit. Recunosc. Acolo mă atrage, în mod special, partea asta. Aș vrea foarte mult să fac *Meșterul Manole.*

D.M.: *E curios că teatrul blagian, în general, nu atrage.* Lorenzaccio – *mi se pare că tu ai făcut decorul – este prin definiție o piesă pentru lectură. Și se montează în toată lumea. Am impresia că impedimentul nostru interior este să acceptăm că Blaga, etichetat ca autor de piese-lectură, e valid pentru scenă. La ceilalți dramaturgi primim pariul, chiar când știm eticheta și o acceptăm. Deslușim teatralitatea sau o creăm. Când e vorba de Blaga, nimeni nu se mai ostenește.*

A.G.: Ai dreptate. Poate e necesar experimentul. Uite, *Mă joc cu voi așa cum doriți,* până la urmă s-a articulat într-un spectacol foarte interesant. Vezi, ce mult înseamnă, totuși, un actor bun, cum e Elena Ivanca, și o propunere regizorală coerentă, ca aceea a Ancăi-Daniela Mihuț. Aicea, în toate cele patru fragmente ale scenariului făcut de ea cu monoloagele feminine din *Zamolxe, Ivanca, Tulburarea apelor* și *Meșterul Manole*, eu am redescoperit Blaga. Pentru că e o încercare de a juca absolut realist și, în ziua de astăzi, această cheie poate câștiga pariul. Aici am avut și greutatea de a ne feri de gesturi demonstrative de a încerca forța realului. Am vrut un decor hiperrealist, chiar naturalist. În acest

context, vorbele capătă o realitate, o palpabilitate. Piesa poate fi citită în multe feluri şi descoperită. *Ivanca,* la început, în prima fază, nu că nu m-a atras, dar mi s-a părut greu, mi s-a părut imposibil de făcut. Şi, oricum, nu teatral. Şi totuşi, acum, cu ochii închişi, mă simt atrasă de text. Acum îmi vine să lucrez întruna. Ştiu că drumul acela este. Un asemenea teatru trebuie să-l pui pe bune. Am acum şi argumente ilustre în acest sens. Lucrând atâta Ionesco, am început să-i citesc şi cărţile autobiografice. Regăseşti obsesiv ideea morţii, ratării, îndoielile lui. Poate că le simţi în piesă, în orice piesă a lui. Dar, dacă citeşti în plus, e cu totul altfel... Am vorbit mult cu fiica lui. Era obsedat de moarte şi de ratare şi de nimicul vieţii. Şi de faptul că, poate, nu reprezintă nimic. Avea îndoieli privitoare la credinţa lui. Toată viaţa s-a îndoit. A început să se teamă, spre sfârşitul vieţii, de moarte şi chiar şi de pedeapsă. Ca un artist să poată să întoarcă asta într-o operă este extraordinar. Nu e nevoie, poate, de cărţile acelea să înţelegem ce-a vrut el să spună. Dar pe mine m-au ajutat. Şi, de fapt, eu le-am citit, pentru că am vrut să-l cunosc mai bine, după ce i-am citit piesele. M-au atras. Sper să facem *Rinocerii.* Căutând, aprofundând, revenind, încep să prind gustul unui autor. Aşa e şi cu Blaga.

D.M.: *Te pătrunzi de el. Eu am impresia că teatralitatea este un domeniu care trebuie descoperit şi proiectat. Există o transparenţă accesibilă, de natura evidenţei, în piesele scrise tradiţional, pentru că noi avem practica de a vedea linear. Există însă o teatralitate, aş zice, de gradul al II-lea, ascunsă, camuflată, atât la absurzi, cât şi la Blaga. În primul volum despre Blaga, asta încercam să demonstrez. Mi se pare de necrezut faptul că am învăţat să-i jucăm pe absurzi, am învăţat că nu trebuie să jucăm absurd absurdul. Am învăţat că automatismul poţi să-l aplici retrospectiv la Caragiale, dar nu-i bine să-l faci la absurzi, riscând să cazi în pleonasm nu numai nonestetic şi nesemnificativ, ci şi indigest. Nu se mai deslueşte textul. Poţi să-l faci pe Caragiale să rostească bizar, dacă chiar vrei, dar e bine pe Ionesco să-l joci pe bune, cum zici tu. Atunci înţelege şi publicul despre ce se vorbeşte. Văzând* Cruciada copiilor *creată de voi la Târgu Mureş, mi-am zis: iată o modalitate organică a descoperirii unui text şi a unui autor. Aţi fost singurii, după 1990 (îmi pare rău să constat acest unicat), care au demonstrat cât de fraged şi de proaspăt e textul. După opinia mea, nu din cauza prezenţei copiilor, ci din cauza fiorului care era, din cauza credinţei cu care jucau, şi Doamna şi Teodul şi Ghenadie, şi toată lumea. Nimeni nu a fost emfatic, nimeni n-a spus textul cu un aer inspirat. Nimeni nu s-a lăsat dus de text, ci s-a lăsat absorbit în drama aceasta a fascinaţiei.*

A.G.: Ceea ce i-a cuprins pe copii, atrăgându-i să fie soldaţii unei bătălii pe care nici măcar n-o înţelegeau...

D.M.: *Ţin minte perfect spectacolul. Era uluitor!*

A.G.: Eu le uit de la o vreme, pentru că mă ambalez în următorul.

D.M.: *În ce-l priveşte pe Blaga, scuză-mă că-mi pledez cauza, dar îmi doresc foarte mult să continuaţi. Pentru că te-am auzit la lucru, cum vorbeşti cu interpreţii. Mi se pare că în ce te priveşte pe tine, în ce vă priveşte pe voi, bătălia pentru teatrul blagian ar fi câştigată. Eu ştiu că cel mai greu e să descoperi firescul. Cât despre teatrul lui Blaga, sunt convinsă că este vorba de o lipsă de tradiţie. Ca să ai o opţiune stilistică, îţi trebuie o paletă. Nu s-a instituit nimic, nici o tradiţie scenică Blaga. Suntem într-un vid, într-un gol. Şi-atunci riscul există continuu, în terenul pustiu. Ca şi lipsa de apetenţă de a te angaja în necunoscut, pe nisipuri mişcătoare. Redescoperindu-vă exploratori, chiar şi acolo unde alţii au obosit, nu încetez să sper că vă veţi reîntoarce la Blaga...*

A consemnat *Doina* MODOLA

SPECTACOLE TIMIȘOARA

Doina MODOLA

O sinteză superioară

Cea mai beckettiană dintre piesele lui Egène Ionesco (nu întâmplător, dramaturgul irlandez, care va debuta cu *Așteptându-l pe Godot*, la Paris, în 1953, o declara o capodoperă), *Scaunele* (1952) reprezintă un sfârșit de lume sau poate chiar epilogul sfârșitului lumii. Cuplului primordial al Creației îi corespunde un cuplu final, al extincției, ultima femeie, cu nume ilustru, de regină reeditată, Semiramida, și ultimul bărbat, Mareșalul imobilului. Cuplu bizar, într-o lume debusolată, în care sensul a dispărut, între nevoia irepresibilă de a-l găsi și de a-l formula și incapacitatea de a-l rosti și comunica. În care omul se zbate descumpănit, chinuit, rătăcindu-se, pierzându-se, înstrăinându-se, supraviețuind agonic unei destrămări fără leac. Acest cuplu ultim reintră de bună voie în apele sfârșitului, din care Duhul a dispărut cu desăvârșire. Părăsind existența de neînțeles, face drumul invers, cufundându-se în apele imunde, dizolvante, finale, care au inundat și au corupt pământul. Luminii genezei îi corespunde, în ciclul care s-a încheiat, întunericul saturat, putrid, despărțirii inițiale a elementelor, ireversibila lor disoluție și corupție. Sensului creației îi răspunde nonsensul distrugerii. În locul construcției divine străbătute de suflul creator, rămășița precară, găunoasă a ultimei înjghebări, înghițită și ea de neant. Încercând să-și descopere rostul, omul declanșează și agravează entropia lumii, invadând-o cu propriul lui haos, cu propria lui derută. Aplecându-se asupră-și, nu izbutește să se închege într-o istorie, să dea de capăt propriei sale existențe. Nu izbutește să se nareze, să lege articulațiile poveștii, s-o facă logică, necesară, inteligibilă. O reprezintă cu atât mai fidel, în crisparea patetică de a o juca. Căci efortul încrâncenat, disperat, opinteala reprezentării și a rostirii conține, reproduce procesual și generalizează faptic, în prezență, dezordinea fatală a destrămării universului.

Cu totul aparte în spectacolul profund ionescian al lui Victor Ioan Frunză – Adriana Grand este nu numai perfecta comuniune artistică, fuziunea regizor–scenograf, de astă dată mai simbiotică decât oricând (dacă gradele de comparație pot fi îngăduite pentru această noțiune), ci și calitatea teatralității, fluiditatea texturii spectaculare, materializarea scenică a dramei. Aflați la cea de-a treia montare, după *Lecția* și *Regele moare*, acești excepționali artiști au pătruns în miezul concepției dramaturgului, de unde imaginarul operează organic. Împerechere fantastă de lumi și de vremi, de zdrențe de existență și de absurd, imaginile scenice stau mărturie procesului degradării haotice a universului, divulgând progresiv destrămarea omului și a materiei, care se încurcă, pierzându-și granițele, ieșindu-și din tipare. Declanșarea și desfășurarea mecanismului entropic, devastator înlocuiește în spectacolul de la Timișoara acumularea vidului (a scaunelor neutre, goale), care există îndeobște. Este figurată scenic, instituită treptat, invadant, fuziunea umanului cu obiectualul, ca și când lucrurile au absorbit viața, zăpăcindu-se, sfâșiind-o, rupându-i bucăți de evenimente, mădulare, episoade, instantanee, uneori fumegând fantomatic de palpitul ei. Scena arată ca un uriaș holocaust al întregii umanități, din măruntaiele căruia debordează

Ildikó JARCSEK-ZAMFIRESCU şi Boris GAZA.

rămăşiţele unei lumi ce şi-a pierdut, iremediabil deteriorată, ordinea intrinsecă a lucrurilor. Pierzându-şi realitatea funcţională, înstrăinându-se şi amestecându-se la întâmplare, schilodite de uzură şi de soluţii devastatoare, lucrurile poartă semnele universului scăpat din ţâţâni, în care omul a declanşat dezastrul. Lucrurile s-au cârpit mutilând viaţa, abuzând-o, jefuind-o, integrând la întâmplare frânturi de fiinţă, părţi de trupuri, veşminte, atitudini, roluri etc.

Scena reprezintă invazia iraţionalului existenţial, părând deopotrivă figurarea dezordinii interioare, a invaziei inconştientului-debara, cât şi a lumii exterioare, aflată în apocalipsă.

La intrare, spectatorilor li se dau scaune de bucătărie (60 la număr), având în mijloc un locaş, de unde pot fi prinse. Scaune noi, din lemn brut, pătrate, plate, incomode, geluite, uniforme, fără nici o personalitate, scaune anonimante, prin care cei de faţă, martori neluaţi în seamă, sunt înşiruiţi disciplinat, sfios, oarecum la distanţă, marginalizaţi în raport cu aria de joc, cu spatele către sala mare a teatrului. Sentimentul acestui spaţiu deschis în spate este inconfortabil, inducând senzaţia vagă a unui risc insidios, a unei precarităţi primejdioase. E ca un gol, poate ca acela pe care îl simţeau cei doi eroi înconjuraţi de ape, în jur şi înlăuntrul fiinţei lor.

Spaţiul scenei, cenuşiu, stingher, stins, dezgolit la început de magia decorurilor, a lumilor fictive, colorate, din lemn, textile, mucava, privit de aproape e dezolant, copleşitor. Pereţii scorojiţi par să conţină toată igrasia şi răceala lumii, iar supradimensionarea prin demobilare e pustiitoare. Descumpănitor, lipsit de iluzii, aparent luminat monoton, atât cât să demoralizeze (în fapt, subtil modulat prin ecleraj insesizabil), spaţiul acesta poate fi (este, *devine*) subsolul sau holul unui bloc părăginit, pradă diluviului. Un spaţiu public, de tranziţie, parcurs de toată lumea, expus accesului public. Un spaţiu în care locatarii nu au pic de intimitate reală (deşi mai întâi ea pare să existe), ci doar una furată, provizorie, iluzorie. Un spaţiu în care intruziunea, invazia

e mereu iminentă. Un lift străbate, huruind din străfunduri, cele şapte etaje mereu invocate – nu ştii dacă maşinăria vine din miezul pământului sau poate coboară de sus. Se vorbeşte mereu de apele care înconjoară locaţia, le şi vezi în final, prin ecranul care controlează interiorul liftului. Impresia de real e colosală, apăsătoare, deformările obiectivului aduc în prim-plan chipurile monstruos grimasate ale protagoniştilor, care urcă şi coboară neobosit, pentru a-şi însoţi „oaspeţii".

Treptat, spaţiul se umple, invadat de scaunele pe care le aduc protagoniştii, agitaţi, sufocaţi, năpădiţi de oaspeţii nevăzuţi, fantasmatici, care îi dezlănţuie şi-i cotropesc. O întreagă lume himerică, fantomatică îi însufleţeşte febril, ca o ultimă revizuire. O ultimă adunare în pragul morţii.

Reparate cu tot ce s-a găsit prin casă, de fapt imprimate cu existenţa cotidiană care le-a erodat, cele 60 de scaune care invadează scena, probează uluitoarea vocaţie a Adrianei Grand de a păstra concretul, viul, instantaneul în îmbinarea paradoxală cu delabratul. „Instalaţii de artă plastică concepute de Adriana Grand şi puse în operă împreună cu Carmen Iliescu, printr-o tehnică mixtă: colaj, intervenţii mecanice, împachetări, pictură etc." (cum se precizează în caietul de sală), scaunele par mult mai multe prin densitatea de viaţă pe care o conţin. Ba un pantof, ba o lampă, ba o gambă feminină sau masculină meticulos încălţată, ba o mână, ba o frântură de masă pe care fumegă o ţigară înnădesc scaunele. Decorul e ca o şaradă bălţată şi descleiată, un univers cârpit din resturi, în care lucrurile părăsite predomină: o oliţă într-un scaun de copil, mici mobile miniaturale pe o comodă demodată, un costum de mire, din care lipseşte „conţinutul", o rochie cochetă cu picioare graţioase, instrumente muzicale, cuie, ciocane, un trombon fastuos de care e aninată încă stima cu note sudate pe un taburet. În mijlocul unui scaun, în loc de spătar, enigmatică, provocatoare, o bucată de uşă cu clanţă şi încuietoare, sau un portret al mirilor, cu buchetul alături, uitat etc. Totul vorbeşte, *ţipă,* despre deznădejdea noastră de a trece prea grabnic, prea inutil prin lume. Despre disperarea de a ne uza mai rău ca lucrurile, de a aduna resturi de vise, de întâmplări, de iluzii, de a impregna lumea cu confuzia şi disperarea noastră. Nimic nu e întreg, totul s-a amestecat absurd.

Interesantă e viziunea robotică asupra fragmentelor umane (picioare, mâini etc.). Nu numai că ele sunt prinse în şuruburi şi piuliţe – combinaţie bizară de lemn, de fier şi mucava –, dar par la rândul lor proteze, se încheie cu potcoave şi sisteme de articulare, de parcă lumea din care vin are ceva profund artificial, aiurea, fabricat. Plachie, catarame, ţinte, cuie ieşite în talpă şi în rama scaunelor sau şireturi care îmbină lemnul scaunelor, dezvăluie cum obiectele îşi împrumută fragmentele, contaminându-se fantasmagoric. Oamenii care au trecut sau ar trebui să fie au lăsat fragmente de manechine. Scenografia constituie protagonistul spectacolului – în acelaşi timp mediu, actor principal, simbol (sistem simbolic). Scaunele invadează lumea Bătrânului şi a Bătrânei, o reprezintă, o (de)personalizează. Viul devine din ce în ce mai în tensiune în relaţia cu acest mecanism proliferant al materiei, care în spaţiul la început cenuşiu, pustiu, prea mare ca să poată *adăposti* cu adevărat omul, îl lasă în final la fel de expus, la fel de pierdut, la fel de dezorganizat, în acest perimetru dezordonat, explodat. Materia spectacolului – eteroclită, eclectică – e în prelungirea eroilor, pe care îi reprezintă şi îi alcătuieşte. *Ei sunt aceste scaune.* Scaunele îi invadează, dar, de fapt, ele ies din ei. Sunt lumea lor interioară, fantasmele şi proiecţiile, o lume compozită, alcătuită din fragmente alandala. Din depozitul inconştientului răzbat la suprafaţă, *dau pe dinafară*, fragmente de viaţă, care, la rândul ei, se *manifestă* astfel, e trăire şi fiinţă.

Teatralul devine perfectă plasticitate scenografică, ductilă, conflictuală, mişcătoare, dinamică, funcţionând ca o maşinărie ce parcă iese din pălăria unui scamator maniac şi, la rigoare, ar putea foarte bine (sau n-ar putea?) să fie înghesuită

Ildikó JARCSEK-ZAMFIRESCU și Boris GAZA.

la loc. În această desfășurare scenică, în această grotescă ieșire din matcă se consumă epuizarea resurselor vitale, trăirea, amintirea, gândirea.

În final, prin ecranul televizat al liftului se vede distorsionat, mărit în prim plan, chipul bătrânilor acoperiți treptat de apă, în timp ce bulele ultimelor rezerve de aer se pierd în masa lichidă. Și totuși, nu apa îi înecă, ci propria lor invazie interioară, potopul de obiecte, care îi constituie, îi locuiește, îi reprezintă, îi scot din lume, îi alungă.

Victor Ioan Frunză, care are simțul vieții ascuțit, tremurător, plin de prospețime, conduce desfășurarea mecanismului spectacular cu deosebită vigoare. O neobișnuită energie crește progresiv, incitant, generos în spectacol. Eroii săi sunt vii, actorii sunt călăuziți spre un vitalism contagios. Regizorul se pricepe de minune să-și stârnească, să-și motiveze interpreții. Departe de a fi fantoșe dezumanizate, eroii ionescieni sunt carnali și arzători în zbaterea lor, slujesc fidel ideile piesei, neîncetând să fie fascinanți.

Artist cu program estetic bine conturat, cu o biografie creatoare, care adună, iată, mai bine de un sfert de veac de montări importante, Victor Ioan Frunză a investigat cu stăruință capodoperele universale și a ales contemporani de anvergură. Mergând în permanență pe calea teatrului adevărat, a pus, de fiecare dată, în valoare actorii, modelându-i și propulsându-i. Provocându-i să degaje acea energie unică, molipsitoare din care se hrănește teatrul, întâlnirea, schimbul de fluide, conținuturi, emoții, revelații.

Actriță specială a cărei expresie e un șuvoi îmbelșugat, luxuriant, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu a realizat o creație majoră a carierei sale în rolul Semiramidei. Admirația pentru partenerul de viață, în care vede chipul tânăr, e încremenită în extazul de la început, cu aceeași neobosită iubire, încredere, speranță în reușită, în ciuda demonstrației de o viață a eșecului, a incapacității, a ratării. Candoarea ei creează realitate. Din ce în ce mai surescitată, mai entuziastă, conversează, cochetează, dansează, are

chiar o tentativă de adulter fictiv. Închipuirea ei inundă realitatea, o populează, o colorează. Semiramida e o împărătească cu grădini iluzorii, neobosită visătoare, dezlănțuită în fantezie. Uimitoare a fost reîntinerirea eroinei (actriței) pe parcursul spectacolului. Din ce în ce mai îmbujorați, obrajii se făceau fragezi, ochii scânteietori, umezi, candizi, zâmbetul drăgălaș, tenul transparent și o expresie de adorație inocentă, mereu excesivă, mereu copleșitoare, părea s-o invadeze cu fiecare episod. Făptura ei părea să depășească corpul, să iasă din contururi, înălțându-se grațioasă din vioiciunea sufletului. Veșnica mireasă se priponise în ipostaza evenimentului celui mai fericit al existenței ei, prin ochii căruia putea și acum să viseze. Să trăiești un spectacol întreg în această exaltare, să găsești combustia necesară acestei frenezii juvenile și să te și transfigurezi prin ea este o performanță arareori atinsă.

E memorabilă scena avântată a adulterului iluzoriu, desfășurată în fața spectatorilor. Degajându-și trupul plin din rochia înnădită fantast cu dantele ca să facă față formelor din ce în ce mai pletorice, într-o penumbră aprinsă, eroina se ambalează din ce în ce mai mult în flirt, devenind din ce în ce mai îndrăzneață, mai pasională, mai deșănțată.

Înțepenit parcă în insectarul subiectivității, Bătrânul tânăr (Boris Gaza – interpretul are doar 25 de ani și i se speculează vârsta) e ca un bondar uriaș și zvelt în hainele lui de piele, cu caschetă și binoclu de aviator din anii de glorie romantică ai aviației, când oamenii trăiau frenezia mașinilor lor zburătoare. E ipostaza în care sufletul Bătrânei-Tinere l-a imortalizat pentru totdeauna. Momentul în care ființa ei și-a descoperit perechea, cu extazul nesfârșit al adorației și al speranței infinite. Așa îl va vedea pentru totdeauna, ca pe geniul existenței ei. Iar el își va desfășura în fața ei nestânjenit măreția iluzorie, niciodată confruntat cu adevărul nimicniciei și al eșecului său monstruos. Vor muri amândoi apoteotic fără să știe, fără să-și asume că viața lor a fost un dezastru, o ratare, o neîmplinire, că n-au văzut nimic, n-au știut nimic, conștiința lor a fost o veșnică învârtire în gol și în zădărnicie.

Oratorul-Scamator interpretat de Balázs Attila e o apariție de o eleganță stranie. Îmbrăcat în haine de seară, apărând corect ca un cioclu și licărind spectral ca o fantomă, preia ștafeta de la bătrânii ce se retrag definitiv, ceremonios, în moarte. Spilcuit și dichisit (are părul albastru, distins), folosește toate trucurile captației. Are o întreagă trusă de tortură oratorică. Își poartă cu sine instrumentul retoric, într-un diplomat din care scoate, pe rând, pedant, obiectele necesare. Costumul, masca, rolul, morga toate sunt activate pentru a captiva și a epata, pregătind evenimentul expunerii *mesajului,* protocolar, pe îndelete. Mesajul refuză însă să se înfiripe, în ciuda eforturilor reînnoite, meticuloase. Absurdul și haosul existenței se demască și *se exprimă* prin incapacitatea nu numai de a formula ceva, ci chiar de a articula ceva. După înscenarea la care se dedă Oratorul Mut, după prelungitele sale preparative, el își împlinește astfel misiunea *exprimând* nimicul. Pus față în față cu evidența absurdului, dezordinii, haosului scaunelor, se reprezintă perfect, reciproc. Și el e mortificat. E Moartea.

Spectacolul, a cărui premieră a fost la 27 martie 2005, tocmai de Ziua Mondială a Teatrului, este din toate punctele de vedere exemplar. Muzica originală compusă și interpretată de Tibor Cári, colaborator apropiat, în ultima vreme, la spectacolele lui Victor Ioan Frunză, difuzată printr-o compilație de procedee: suport digital, pian, sintetizator și voci *live*, a contribuit plenar la dramaturgia spectacolului, dinamică, diversă, complexă. Un spectacol reprezentând nu numai o viziune profund originală, ci și o sinteză superioară în punerea în scenă a lui Eugène Ionesco.

Teatrul German de Stat, Timișoara – Scaunele **de Eugen Ionescu. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul și costumele: Adriana Grand. Muzica: Cári Tibor. Cu: Ildikó Jarcsek-Zamfirescu, Boris Gaza, Balázs Attila, Daniela Török. Data premierei: 27 martie 2005.**

Andreea DUMITRU

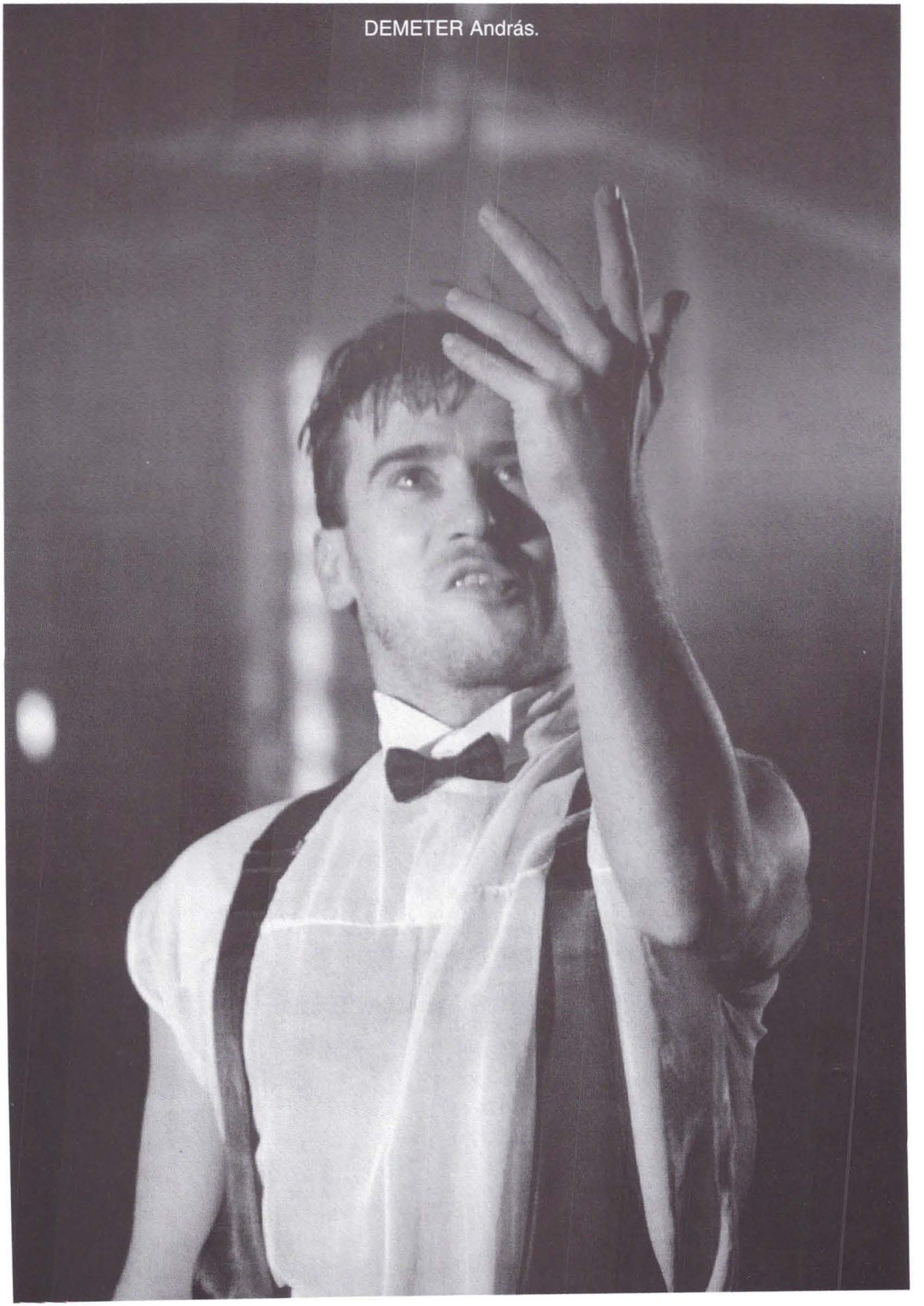
Faust, acest Don Juan

„Muzica ar trebui să fie în stilul lui *Don Juan*, Mozart ar fi trebuit să compună *Faust*...", îi spunea Goethe secretarului său într-o convorbire din 1829, anul în care Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) are ideea de a pune față în față cele două mituri, într-o „tumultuoasă și schematică dramă", cum o definea Ștefan Aug. Doinaș. Ideea este, într-adevăr, originală și neobișnuită, pentru că, oricât de înrudite ar fi cele două personaje (Don Juan este considerat, într-adevăr, de exegeză drept un motiv mitic secundar, convergent mitului faustic), epoca este una suprasaturată de Fausti diverși și celebri (de la cel al lui Goethe, la eroii lui Byron, Pușkin, Berlioz etc.). Poate tocmai de aceea, textul lui Grabbe (dramaturg bizar, dispărut parcă la timp pentru a camufla tragedia unui mare talent ratat) trece aproape neobservat de-a lungul timpului. Alexander Hausvater îl descoperă, iată, și îl pune în scenă, în premieră națională, la Teatrul Maghiar din Timișoara, mobilizând întreaga trupă și propunându-și, ca de fiecare dată, să creeze un eveniment.

Deși am avut acces la piesa lui Grabbe numai prin intermediul traducerii românești, destul de aproximative, semnată de Molnár Imre, pot să bănuiesc că regizorului (care obișnuiește să afirme: „teatrul adevărat este doar cel al contradicțiilor"), nu îi putea rămâne indiferentă această mostră de inginerie literară, marcată de un expresionism *avant la lettre*. El îi aplică, însă, un tratament cât se poate de personal, asupra căruia ne atrage atenția și conceptul grafic al afișului, care alătură capetele monstruoase a două primate, într-o cromatică agresivă. Totuși, nu contradicțiile înțelese ca extreme ireconciliabile îl interesează aici pe Hausvater, ci polaritatea cu resurse benefice pentru alcătuirea și devenirea ființei noastre. Don Juan și Faust reprezintă fețele necesare, complementare, chiar dacă în conflict perpetuu, ale aceleiași făpturi. Amputarea sau, dimpotrivă, exacerbarea uneia dintre ele nu ar putea naște decât monștri. Așa cum monstruoase, sortite eșecului și absurdității, sunt și devierile ingineriei genetice, de la experimentele naziste care vizau obținerea rasei superioare la beneficiile pseudoștiințifice ale clonării umane.

Într-o astfel de ramă experimentală, subiectivă, speculativă, plasează regizorul piesa lui Grabbe. Spectacolul începe, de aceea, încă din foaier, cu o instalație *sui-generis*: vietăți mici închise în cuști, doi câini captivi (câinele păstrându-și, poate, și aici, funcția demonică, de „prăsilă semi-infernală", din poemul lui Goethe) – într-un perimetru flancat de un ecran pe care sunt proiectate imaginile celor doi interpreți goi (Balázs Attila/ *Don Juan* și Demeter András/ *Faust*) sau numai schelete umane și coduri numerice, ca într-un teribil experiment SF. Ambientul sonor creat de Vlaicu Golcea subliniază acest *prolog în infern*. De altfel, ecranul este păstrat pe parcursul întregului spectacol ca element esențial al scenografiei minimalist-futuriste semnate de Florinela Popescu. Rapidele mutații spațio-temporale sunt sugerate prin proiecții video: Sevilla, Roma, Montblanc, laboratorul lui Faust, un turbion de culori sugerând tunelul timpului, se derulează prin fața ochilor noștri, oricum uimiți de diversitatea stilistică a montării.

Demonstrația extratext pe care o susține regizorul, inspirat de piesa lui Grabbe, continuă din foaier pe scenă, acolo unde un grup de oameni de știință (mai exact, savante, și vom vedea că identitatea sexuală joacă un rol important) desfășoară un experiment ale cărui victime dezumanizate (aduse cu forța, zbătându-se în cuști)



DEMETER András.

TOKAI Andrea.

urmează să personifice, prin cine ştie ce proceduri misterioase, cele mai fascinante personaje mitice şi atribute ale masculinităţii. Asistăm, nu mai încape nici o îndoială, la fabricarea unui nou Homunculus.

„Dar ce se face-aici?/ Un om, ce crezi?" Febrilul schimb de replici dintre Mephisto şi Wagner, discipolul lui Faust, desprins din partea a doua a poemului goethean, ar putea funcţiona perfect ca moto al spectacolului timişorean. Hausvater nici nu se află, de altfel, la prima întâlnire cu *Faust*. Într-un interviu din 1992, regizorul menţiona că în montarea sa cu *Variaţiuni Faust*, realizată după un scenariu propriu, în Germania, la Essen, personajul se baza, ca filosof, pe teoriile lui Alfred Rosenberg, ideologul mişcării naziste. Şi despre piesa lui Grabbe s-a spus, de altfel, că ar prefigura confiscarea şi monopolizarea mitului „pentru uzul exclusiv al germanismului, deopotrivă spiritual şi politic" (iar observaţia lui Doinaş este întărită de un Faust care vede în Germania „patria iubită, inima Europei!"). Dacă adăugăm la aceasta şi informaţia potrivit căreia Grabbe însuşi ar fi fost antisemit, devine încă şi mai evidentă nu doar disponibilitatea mitului, ci şi intenţia regizorului de a citi piesa în cheia amarei distopii pe care o reprezintă spectrul umanităţii refăcute în laborator. Coperta finală a spectacolului le introduce în scenă pe savante, acum renunţând la uniformele lor şi afirmându-şi, cu strigăte tribale, pulsiunile erotice, în timp ce Don Juan, din nou închis în cuşcă, este readus la condiţia ingrată de individ reproducător. „Să-l laşi pe om aşa cum e – rebel!" Faust nu se poate sustrage imperativei lecţii a lui Homunculus.

Textul lui Grabbe rezistă, totuşi, în bună măsură, acestei hermeneutici regizorale. Este evident că demonstraţia se mulţumeşte doar să circumscrie spectacolul, fără a-i afecta prea mult semnificaţiile proprii. Contaminarea celor două mituri produce, în cazul dramaturgului german, efecte interesante. Faust apare în „scenă" mult mai târziu decât Don Juan, rivalul său la mâna unei *Donna Anna* greu de îmblânzit. Dramaturgul îl surprinde în momentul în care „acceptă ispita" şi coboară din sfere abstracte pe tărâmul faptei, al instinctelor lumeşti, ca un adevărat profesionist al plăcerii, „nici cuceritor, nici avar". Eşecul său va fi lamentabil: „iubeşte pe altul – acesta este iadul!" Originalitatea lui Grabbe stă tocmai în potenţarea componentei donjuanice a mitului faustic. Alexander Hausvater are, de aceea, intuiţia unui Mephisto efeminat, cu rochie roşie, joben şi ochelari (forţa de seducţie acţionează, astfel, în ambele sensuri, iar pactul e pecetluit de un sărut). Demonul e aici învingător, căci şi Don Juan, şi Faust stau în puterea lui („unul prin propria-i voinţă, altul prin propriile acţiuni"), pe care o demonstrează hărăzindu-i Infernului, înlănţuindu-i pe veci împreună. Dacă, Ştefan Augustin Doinaş unul dintre puţinii comentatori ai textului, observa că, punând în competiţie cele două mituri, autorul are, de fapt, în vedere, „două *hybrisuri,* nu atât general-umane, cât tipic europene; latin şi, respectiv, germanic", Alexander Hausvater ocoleşte capcana schematizărilor şi, în contrast cu rama demonstrativă a spectacolului, încarcă scena cu energie, ironie şi emoţie prea-omenească. Alina Reus *(Donna Anna)* îşi maschează cu greu vulnerabilitatea şi se dezlănţuie în senzualitate, însă Balázs Attila este, poate, un Don Juan mai palid, mai puţin seducător decât ar fi fost de aşteptat pentru acest personaj. Alături de Demeter András, care îl interpretează pe Faust cu cele mai moderne mijloace (inteligent, minimalist, ironic, apelând la câteva accesorii la vedere în ipostaza „bătrână", cu un magnetism tăios în ipostaza donjuanică), Tokai Andrea – insinuantă, riguroasă, convingătoare în fiecare secundă a existenţei sale scenice în chip de Mephisto – ridică în mod sensibil temperatura emoţională a montării. Marca Hausvater e de regăsit atât în concepţia vizuală şi exploatarea spaţiului (se joacă mult pe planuri succesive, în adâncimea scenei, acolo unde se află ecranul, dar şi în prim-plan, cât mai aproape de spectatori, unde este plasată, de pildă o secvenţă de sexualitate agresivă, într-un bazin cu pereţi de sticlă), în eclerajul întunecat, foarte dinamic, în stilurile de joc cât mai variate, în ambianţa sonoră eclectică, în mişcarea scenică revuistică a lui Wolff Hugo.

Ion Jurca ROVINA

Aduși, goi, în cușcă, într-un laborator cu savante

Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timișoara și-a stabilit reperul valoric pentru întregul parcurs al noii stagiuni, impus de regizorul Alexander Hausvater cu premiera spectacolului *Don Juan și Faust*, montat (precum e anunțat pe afiș) „după un text" de Christian Dietrich Grabbe. Adică, un „pretext", cum am fi tentați să credem? Mai degrabă, piesa dramaturgului german de la începutul secolului XIX, revendicat de către expresioniști drept un precursor, e preluată (cu reducție de text) ca fiind provocatoare pentru o adaptare la ideea de spectacol actual, problematic, incitant pentru public. Sigur, e vorba de două prototipuri masculine, de două *mituri* exploatate nu doar în teatru, proteice legende pentru fantezia creației, supuse unor multiple unghiuri de interpretare sau unor experimente de disecare în registre morale sau psihologice. Regizorul Alexander Hausvater ne propune o adevărată disecție în timp a existenței celor doi renumiți performeri masculini, într-un laborator experimental cu un nedisimulat sadism feminist (savanții sunt femei). „Incizia" se produce la rece, într-un mediu (chiar pot fi depistate ca elemente și apa și focul) plurivalent, cu efect spectacular, se înțelege, în complicitatea regizorală și a scenografiei Florilenei Popescu.

Sala mare, de Studio, servește longitudinal la sincretizarea întregului artistic cu mai multe locații – pupitrul computerizat, spațiul întins pentru scene și desfășurări coregrafice, intrările, ecranul din fundal. Din spate, spectatorii asistă parcă la o ecranizare SF, la un film cu teste experimentale, între reproducere fotografică și proiecții de realitate. Ecranul e memoria cu imagini din trecut (configurări portretistice, scheletice) sau cu simbolice escaladări de infern, unde va străluci biruitor Mephisto... În sală (laborator), cei doi bărbați istorici (legendari) sunt aduși pe rând în cuști, în înfățișare adamică, precum niște specimene de test (în hol, înainte de a intra în sală, spectatorii au vizionat mai întâi o cușcă piramidală din sticlă cu doi câini, flancată de alte mici animale „deținute"). Adică, sunt dezbrăcați la propriu, pentru a fi apoi îmbrăcați să-și joace rolurile, în repetate reveniri, lăsați să se exprime prin propriile fapte acuzatoare.

Don Juan, cuceritorul de inimi „nevinovate", orgoliosul și, în cele din urmă, ucigașul, în interpretarea pasională, umanizat caracterială a lui Balázs Attila, o pierde pe nobila și frumoasa Donna Anna, chiar dacă îi înlătură prin crimă logodnicul, senior *Octavio* (Eder Enikö), ajutat de slugarnicul *Leporello* (Laszlo Peter). Fascinanta Anna, într-o imagine de reală seducție a Alinei Reus, va cădea pradă în brațele cinicului Faust, surprins de Demeter András în ipostaza unui abstract dispreț de filosof, iar după ce este întinerit mefistofelic, în cea de pământean, acum violent din iubire, dar și din invidie, ucigaș sub narcoza demonică. Câștigător este diavolul, Mephisto, – cu spiritu-i malefic insinuat de către actrița Tokai Andrea – care se instalează biruitor de coborârea eroului său în iad, pe fundalul ecranului.

Quod erat demonstrandum; experimetul savantelor a fost amuzant, orgoliul feminin este răzbunat, relicvele romantice, cu dramele și păcatele lor sunt privite cu ironie pe ecranul viitorului. O parodie feministă? O demitizare a legendarilor eroi europeni, cu recurs la pedeapsă creștină? Efectul răcirii sufletului pe planeta care se încălzește? Oricum, ca să nu ne pierdem umorul, după o atare disecare și argumentare, sexul feminin ar avea motive suficiente să susțină clonarea.

Dincolo însă de *mentalul* său regizoral, nu știu în ce măsură perceput sau amplificat, spectacolul prinde la public și prin sincretismul artistic. Întreaga trupă se supune firului director, sugerat de acționarea la computere, mișcarea are ritm, costumația plasticizează adecvat. Există o tehnicitate impusă. Reprizele coregrafice cu efect, pregătite de Wolff Hugo, potențează și delimitează aducerile la rampă ale protagoniștilor, iar muzica lui Vlaicu Golcea vibrează vocal sau prin instrument și stabilește o comunicare interiorizată a stărilor. Unda evidentă de onirism, cu surrealism plastic, ca și efectele imaginii luxuriante încântă privirea, care e provocată și de șocul nudității – în bună măsură, motivată, – a protagoniștilor, dar e mai puțin reținută în exclusivitatea spectacolului de goliciunea în acuplarea din apă, chiar dacă prin șocul transportării adamice a moartei în brațe se mizează pe recurs la emoție.

Un spectacol de expresie postmodernă al unui mare regizor al zărilor contemporane europene și de peste ocean. O idee dramatică propusă și convertită în viziune cu finețe și lux și cu o pigmentare de savoare.

Teatrul Maghiar „Csiki Gergely" Timișoara – Don Juan și Faust, **după Christian Dietrich Grabbe. Traducerea din germană: Molnar Imre. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Florilena Popescu. Coregrafia: Wolff Hugo. Muzica originală și sound design: Vlaicu Golcea; voce: Eder Enikö; violoncel: Alexandra Guțu. În distribuție: Balázs Attila *(Don Juan)*, Demeter Andras *(Faust)*, Alina Reus *(Donna Anna)*, Tokai Andrea *(Mephisto)*, Laszlo Peter *(Leporello)*, Magyar Etelka *(Lisetta)*, Eder Enikö *(Senior Octavio)*, Borvely Emilia *(Guvernatorul)*, Asztalos Geza *(Senior Rubio)*, Matray Edith *(Senior Negro)*, Daniela Bostan Popa *(Șefa laboratorului de știință)*, Lorincz Rita, Balinthegyi Pap Anita, Tar Monika, Tanko Erika *(savante)*. Premiera: 20 septembrie 2005.**

Sub efectul rostirii tragicului

Teatrul German din Timişoara intră în noua stagiune cu un alt dramaturg german, Friedrich Schiller. Teatrul se arată consecvent cu ritmicitatea premierelor şi cu miza repertorială, în ciuda dificultăţilor de distribuţie, – trupa fiind întregită, totuşi, cu talente noi în ultimii doi ani. În stagiunea trecută a avut şapte premiere, între care şi un Shakespeare, *Cymbeline*, şi un Ionesco, *Scaunele*, în montări de Alexander Hausvater, respectiv, Victor Ioan Frunză, cel care a deschis aici seria spectacolelor de anvergură, necesitând extinderea spaţiului de joc. (Aşa că e momentul să remarcăm prezenţa celor doi importanţi regizori cu spectacole în aceeaşi sală mare Studio, care a rezultat din desfiinţarea scenei clasice, cele două teatre, German şi Maghiar, fiind determinate să-şi adecveze toate producţiile în consecinţă.)

La rându-i, regizorul Bernd Guhr (din Germania) foloseşte resursele sălii în spectacolul cu piesa *Mireasa din Messina (Die Braut von Messina)*. Aceasta este *tragedia cu coruri* a lui Schiller, o noutate salutată şi de Goethe în creaţia dramaturgică a prietenului său. Autorul avea să precizeze în prefaţa piesei că rolul corului este de a întreţine lirismul dincolo de realitatea întâmplărilor, iar la premiera din martie 1803 constată că acesta este un element de coeziune, aşa încât întregul are de câştigat în semnificările tragicului. În spectacolul regizorului Bernd Guhr chiar se vede şi se nuanţează diferenţa dintre acţiune şi intervenţiile corurilor care sunt taberele celor doi fraţi. În timp ce actorii transmit firesc, în registrul realului replicile, corurile, prin voci individuale sau colective, infuzează comentariul adiacent întâmplărilor de sorginte necontrolată.

Motivului biblic al fraţilor (pregnant în *Hoţii)* i se adaugă în acest text unul antic, oedipian (mireasa, cauza reizbucnirii conflictului, se dovedeşte, prea târziu, a fi tocmai sora lor), aşa încât invocarea destinului şi excelarea tragicului revin obsesiv versurilor rostite în exclamaţii sau ziceri prevestitoare, într-o muzicalitate de factură antică anume reînviată de poetul Schiller. Ne aflăm într-un tragic poetic, plusat astfel conştient spre un lirism mesager. Spectacolul, în simplitatea lui – se joacă direct pe scândură, cu câteva elemente de decor concepute de Geta Medinski: nişte coloane răsturnate, scaunul guvernatorului cu însemnele, adică, precum în „teatrul sărac" – este ţinut în sobrietatea discursului, aşa încât tocmai realitatea întâmplărilor, susţinerea dramaticului să nu cadă în neverosimil (astăzi, există acest risc de percepţie a încurcăturilor între cei trei fraţi, greu de menţinut pe filon grav).

Tonul măsurii îl dă actriţa Ida Jarcsek-Gaza, – în timp ce are de dus rolul de mamă şi principesă de Messina al Donnei Isabella între durere şi speranţă, bucurie şi disperare, – prin ţinută şi stăpânirea exprimării, în economie de excese, cu o expresie motivată a încercatei eroine. Mai exploziv îi sunt copiii, războinicii eroi, certaţi, împăcaţi, dar aruncaţi prin destinul orb al iubirii în conflict. Cel bun, Don Manuel, este înzestrat cu vivacitate şi stăpânire de sine de către actorul Naţionalului timişorean, Alexandru Mihăescu, iar celălalt, cel mic, invidios, gelos, Don Cesar, fratricid şi sinucigaş sub „povara cea mai grea"– „propria vină", îi revine tot unui tânăr de la Naţional (primele trei roluri au dublete), Colin Buzoianu, reuşit interiorizat în finalul personajului său. Daniela Török, tânăra actriţă a teatrului, compune fericit profilul zbuciumat al fiicei şi surorii, Beatrice. Corurile cu cei doisprezece, şase, şase, întreţin fiorul liric-dramatic, într-un spectacol situat în afara spectaculozităţii, menţinut, prin opţiune regizorală, într-o rostire echilibrată a dramaticului schillerian.

Teatrul German de Stat Timişoara – Mireasa din Messina (Die Braut von Messina) ***Tragedie cu coruri*** **de Friedrich Schiller. Regia: Bernd Guhr (Germania). Asistent de regie: Karina Reitsch. Decorul şi costumele: Geta Medinski. În distribuţie: Ida Jarcsek-Gaza *(Donna Isabella)*, Alexandru Mihăescu *(Don Manuel)*, Colin Buzoianu *(Don Cesar)*, Daniela Török *(Beatrice)*, Dana Borteanu *(Doica)*, Rareş Hontzu *(Solul)*, Simona Vintilă, Christine Cizmaş, Vlad Alexei Cobeţ, Andrei Hansel, Andreea Nistor, Diana Turck, Horea Săvescu, Sebastian Borlovan, Alexandra Gontean, Andrei Nistor, Ramona Olasz, Alina Stan *(Corurile)*. Premiera: 30 septembrie 2005.**

Doina PAPP

CLUJ

Julietele lui Visky Andras

Ivită dintr-o experiență de viață terifiantă monodrama **Julieta** a delicatului poet, intelectual rafinat și dramaturg al Teatrului Maghiar din Cluj, înregistrează o carieră teatrală spectaculoasă.

Ce-i drept, nu cred să fie regizor sau actriță care parcurgând textul acesta să rămână indiferent. Nu doar pentru că invocă în mod unic (nu știu să mai existe un alt text pe această temă) episodul tragic al deportărilor în Bărăgan din anii comunismului, ci și, mai ales, pentru că o face într-o formulă literară emergentă, aptă să generalizeze o experiență personală extrem de marcantă. Dincolo de datele biografice, textul înglobează, așadar, cu pertinență, istoria și experiența umană a unei întregi generații expusă riscurilor dislocării din chiar condiția ei umană. Prin urmare, Julieta, asemeni surorilor ei din lagărul de deportați în care ispășește ca lov din Biblie păcatul de a fi crezut în Dumnezeu și în om, e un personaj exponențial, un simbol al unei paradigme tragice vizând relația individului cu credința și istoria. Talentul poetic al lui Visky înglobează tema filosofică într-un vibrant discurs lirico-dramatic, rezultatul fiind un dialog monologat care-i permite eroinei să cheme la masa unei dezbateri interioare toate instanțele implicate, de la familie la torționari. Între acestea un loc primordial îi este rezervat Judecătorului ceresc, invocat spre a răspunde și explica inexplicabilul. Soție de preot și mamă a șapte copii (referințele biblice sunt omniprezente), Julieta, nu înțelege ce are de ispășit și nici de ce trebuie să-și asume resemnată soarta. Golgota ei e lucidă, interogativă, tulburată de gândul morții.Toate predicile divine și toate pildele Sfintei Scripturi care i-au călăuzit viața nu mai au nici o legătură cu infernul pământesc în care e blestemată să trăiască și în care există o singură realitate palpabilă – boala ei de inimă – *angor pectoris*, misteriosul personaj care o vizitează insistent. Mai există în text o trimitere semnificativă, aceea la personajul shakespearean menit să incarneze ideea iubirii, a sacrificiului din dragoste. Iubirea Julietei lui Visky pentru bărbatul a cărui verighetă o poartă pe același deget cu a ei, contopită cu iubirea de Dumnezeu alimentează combustia eroinei atât în momentele patetice cât și în acelea în care cinismul pare singura soluție.

Scrisă sub formă de vers alb, cu o cadență interioară de poem, monodrama **Julieta** a fost lansată strălucit în circuitul teatral în 2002 de excepționala actriță budapestană Szilagyi Enikö. În regia lui Tompa Gábor, acel spectacol a mizat pe sobrietatea și concentrarea jocului interpretei, pe forța interioară a acesteia și capacitatea de a transmite emoția fără artificii exterioare.Trăirea ei era implozivă, așa încât ambianța stătea să explodeze de tăceri prea dense și grele.

La un timp oarecare de la acest eveniment, același regizor, invitat de Teatrul Național Radiofonic să monteze piesa, a ales-o ca interpretă pe Coca Bloos. A rezultat un alt tip de experiență umană și actoricească. Luciditatea și distanțarea au prevalat în interpretarea actriței, muzica special compusă punctând oportun stările personajului. Există și o versiune radiofonică la Budapesta, care a primit Premiul pentru cea mai bună piesă radiofonică a anului.

La Teatrul Național din Cluj, regizorul Mihai Măniuțiu și coregrafa Vava Ștefănescu, aprofundând în direcția abstractă textul, au produs un spectacol de

Vava ŞTEFĂNESCU în *Julieta,* regia: Mihai Măniuţiu.

teatru-dans. Epurarea s-a produs evident, mai întâi, la nivelul vorbelor, acestea rămânând în proporţie de doar 10%, dar şi al acţiunilor, restrânse la minimum.

Decorul, construcţie şi metaforă în acelaşi timp, sugerează un spaţiu închis, flancat de pereţi înclinaţi,abrupţi, delimitat prin uşi culisante cu o anume funcţie în spectacol, de restul scenei şi al lumii. Scenograf cu mare experienţă, Th. Ciupe s-a adaptat posibilităţilor tehnice actuale, tapisând suprafeţele pereţilor cu materiale moi, aderente, astfel încât interpreta-coregrafă să le poată folosi adecvat.Cea mai mare parte a timpului, eroina escaladează chinuit aceşti pereţi, într-o coregrafie sugerând sisifica luptă cu absurdul situaţiei de captivitate în care se află. În perimetrul interior al acestui spaţiu, Vava Ştefănescu are ciudate dialoguri cu propriul ei corp. Ar vrea să se dezbare de carnal, în intenţia unei spiritualizări totale. Fără-ndoială, Mihai Măniuţiu a citit mai cu seamă în această direcţie textul, reţinându-i mişcările esenţiale, văzând în monologul Julietei în special spasmul îndoielii în credinţa edificatoare, din care Vava Ştefănescu a desenat o ideogramă coregrafică. Stângăcia cu care rosteşte cele câteva pasaje din text face cu atât mai vizibilă în acest context exprimarea sintetică la care recurge spectacolul. Singurele manifestări calde rămân ale luminii care mângâie suprafeţele catifelate, iar în final decupează admirabil din negură goliciunea de neant a trupului femeii . În această formă, piesa lui Visky Andras dobândeşte rigoarea unei abstracţii, dar pierde ceva din fiorul tragic pe care îl conţine poemul în ansamblul său. Şi coregrafa pare stânjenită de noua ei postură de interpretă cu vorbe, aşa încât sarcinile pe care i le-a dat în plus regizorul o scot adeseori din concentrarea necesară dansului.

Oricum, noua experienţă scenică a **Julietei** nu face decât să-i amplifice valoarea, sugerând noi resurse de teatralitate ale textului.

Mircea MORARIU

O expunere plictisitoare

Sunt destule indicii că reconsiderarea din punct de vedere scenic a literaturii dramatice datorată lui Lucian Blaga reprezintă un punct distinct în programul regizoarei Anca Bradu. Observând că opera teatrală a lui Blaga este „sistematic ocolită de regizorii de teatru, care o consideră fie nedramatică, fie *inactuală*, fie prea *transilvană*" şi că „Lucian Blaga nu este un autor de repertoriu în teatrul românesc contemporan", Anca Bradu îşi doreşte să demonstreze exact contrariul. După o relativ reuşită demonstraţie în acest sens, făcută o dată cu spectacolul *Înviere,*montat în 1998 la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, regizoarea se opreşte acum asupra piesei *Ivanca*, montată pe scena Naţionalului clujean.

Trebuie să admit că aprecierile Ancăi Bradu asupra nefericitei receptări a literaturii dramatice blagiene sunt cât se poate de corecte, tot la fel cum cred că şi ea are obligaţia de a înţelege că, din moment ce le face, îşi asumă riscul de a-i fi drastic amendată lucrarea regizorală în clipa în care aceasta nu este tocmai o reuşită. O receptare nu foarte mulţumitoare au produs nume importante ale criticii literare româneşti. Bunăoară, Eugen Lovinescu credea, în *Evoluţia poeziei lirice*, că autorul *Cruciadei copiilor* ar fi un expresionist, ceea ce e cât se poate de corect, inferior însă în poezie unei Elena Farago, ceea ce nu mai e corect, eroare de apreciere ce îl determină pe Mircea Ghiţulescu (cf. *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane)* să creadă că apariţia poetului din Ardeal a tulburat serios busola criticului. Într-o extrem de solidă cercetare care la finalul ei va avea probabil trei tomuri, Doina Modola constata existenţa câtorva disfuncţii în receptarea teatrului lui Blaga. În volumul *Lucian Blaga şi teatrul. Riscurile avangardei*, autoarea citată apreciază că „dramaturgia blagiană este o operă care ar fi trebuit să-şi găsească de mult locul decisiv, frecvent şi constant pe scenele noastre, întrucât ...ea defineşte, alături de opera caragialiană şi de piesele câtorva dramaturgi din veacul al XIX lea şi al XX lea repertoriul definitiv al clasicilor dramaturgiei româneşti, în poziţie de frunte, înscriindu-se deopotrivă în marele teatru universal". De altminteri, în „jocul dramatic" *Ivanca,* Blaga se situează în linia unui Strindberg şi Wedekind, fapt ce îndrituieşte dorinţa mărturisită de Anca Bradu în caietul-program al spectacolului de a rediscuta scenic „valorile expresive" ale teatrului blagian şi asta prin intermediul unui text calificat de regizoare drept „una dintre cele mai reprezentative piese ale sale" .

Or, tocmai neevidenţierea caracterului „bine articulat" al textului e principalul minus al montării. Voind să argumenteze ideea că partitura e perfect integrată ansamblului operei blagiene, regizoarea a căzut în greşeala de a-şi transforma spectacolul într-o paradă de imagini şi simboluri ce sunt departe de a funcţiona asemenea unui întreg. Iar pentru a contracara inundaţia de imagini, unele crude, altele nici măcar, Anca Bradu a tăiat vârtos din text . Rezultatul e sacrificarea ideii subliniate în cartea deja citată a Doinei Modola, potrivit căreia *„ekstaza"* înseamnă *„situaţia-cheie a teatrului blagian"* şi că, pradă acesteia, tânărul pictor Luca „îşi vede *sinele*" invadat de *daimoni,* având deopotrivă „viziunea onirică a eredităţii lui şi scenariul determinărilor sale genetice". În fond, esenţa conflictului din piesă e de

Eva CRIŞAN şi Ionuţ CARAS.

Foto: Nicu Cherciu

natură erotică. Apariţia neaşteptată a tinerei Ivanca îi revelează dureros lui Luca propria impotenţă, prin comparaţie cu continua dispoziţie erotică a tatălui său răspopit. „Stau pe picior de război în mine, cu mine însumi", îi mărturiseşte Luca prietenului său, Dinu. Numai că în piesă, Luca se tămăduieşte, în vreme ce în spectacolul Ancăi Bradu se petrece o crimă adevărată ori un dublu suicid, absolut neconvingător tratat artisticeşte. Comuniunea de destin dintre personaje e subliniată infantil-pretenţios prin tehnica vârâtului degetului în ochi, de unde amalgamul de imagini proiectate a fi „tari" – mâncatul de pepene, jocul cu vopselele ori cu revolverele, muşcatul mâinii şi altele asemenea, toate lipsite de orice finalitate reală.

Judecând după ceea ce vedem că se petrece pe scenă, e greu de presupus că Anca Bradu a izbutit cu adevărat să-i convingă pe actori de eficacitatea demersului său. Anton Tauf, actor cu experienţă e „mare şi vânjos" aşa după cum cere textul, dar se autocitează, joacă grandilocvent şi exterior. Vioricăi Mischilea *(Slujnica)* i se cere un stil de joc ce „ vinde" din prima secvenţă finalul tragic, iar foarte tinerii Ionuţ Caras *(Luca),* Cătălin Herlo *(Dinu)* şi Eva Crişan *(Ivanca)* dau semne că se supun mecanic, fără autentică implicare şi înţelegere, indicaţiilor regizorale, mimând emoţia. Aşa încât, la capătul reprezentaţiei, spectatorii au sentimentul că au asistat la o expunere plictisitoare cu proiecţii video, plictisitoare în ciuda faptului că subiectul propus de Blaga era chiar interesant. Nenorocirea cea mare e că spectacolul nu e deloc un argument în favoarea reprezentării dramaturgiei lui Blaga. Din contră.

Teatrul Naţional din Cluj – Ivanca **de Lucian Blaga; Direcţia de scenă-Anca Bradu; Scenografia-Adriana Grand; Mişcarea scenică-Mălina Andrei; Muzica-Cornel Ţăranu; Cu-Anton Tauf, Ionuţ Caras,Cătălin Herlo, Eva Crişan, Viorica Mischilea, Ruslan Bârlea, Cătălin Codreanu, Adrian Drăguşin, Virgil Müller, Cristian Rigman ş.a. Data reprezentaţiei: 24 septembrie 2005.**

Mircea MORARIU

TÂRGU MUREȘ

Legături primejdioase

Voce distinctă, cu un *sound* aparte în contextul literaturii dramatice românești contemporane, deopotrivă talentată prozatoare, dar perfect familiarizată cu strategiile de scriitură ce contribuie la autenticele diferențieri generice (relevante în acest sens fiind „exercițiile stilistice", în sensul superior al sintagmei, din volumul *Teatru și alte povestiri*, apărut în 2003 la Editura UNITEXT), Alina Nelega nu se bucură deocamdată de atenția ce i s-ar cuveni. O atenție care să vină din partea teatrelor, la nivel local mereu aflate în căutare de texte noi, dar care nu observă că ele chiar există și nu sunt deloc puține în însuși spațiul autohton. În cazul în speță, faptul e cu atât mai bizar cu cât toate scrierile pentru teatru ale Alinei Nelega, despre care am eu știință că s-au jucat, de la *Nascendo* la *Hess* au însemnat tot atâtea izbânzi ce într-o viață teatrală normală ar fi trebuit să însemne imbolduri în vederea explorării felului postmodern, tensionat în care concepe scriitoarea dramaturgia. Sătulă să tot aștepte, autoarea și-a luat destinul de autor în propriile mâini, în sensul că a devenit regizorul propriilor lucrări. Or, în pofida faptului că nu prea cred în actorul-regizor, ba chiar încă și mai puțin în autorul-director de scenă, trebuie să admit că mai există și excepții fericite, una dintre ele fiind însăși Alina Nelega.

Așa stau lucrurile și în cazul spectacolului cu piesa *Kamikaze*, produs în cadrul programului *Underground* de Teatrul „Ariel" din Târgu Mureș. Textul se prezintă sub forma unui dialog corp la corp între un El și o Ea, dialog compus în realitate din juxtapunerea a două monoloage aflate în relație contrapunctică. Ajunși pe punctul de a deveni soț și soție, după o relație extrem de agitată, Cristian și Camelia au de fapt un singur punct comun, reprezentat de un anume Duke, personaj deopotrivă obscur și fascinant, marginal dar aflat tot timpul în centrul atenției, practicant de sporturi extreme și profet al vieții la extrem. Cristian, omul perfect, dar deopotrivă ființa perfect planificată, cu o existență ce-l predestina unei reușite sigure în viață, elev-model, student-model, medic-rezident model, chirurg cu faimă-model, l-a cunoscut pe motociclistul Duke, rebelul, atunci când, în urma unui accident ce l-a făcut „un hamburger din carne de om", acesta i-a fost adus la serviciul de gardă. Doctorul a fost fascinat de pacientul său, acesta i-a impus dezordinea ca mod de viață, aducându-l aproape de exasperare. Fascinația s-a transformat în gelozie atroce în momentul în care Duke și-a exercitat puterile venite din violență asupra Cameliei, fata de care era îndrăgostit Cristian și care părea a fi intervenit în legătura primejdioasă dintre cei doi bărbați „cu autostopul". Ca supremă răzbunare, doctorul, cel ce odinioară îi salvase viața lui Duke, pune la cale un accident ce-l va elimina pe rivalul său. În acest moment, intervine surpriza și schimbarea de roluri. Camelia îl cunoscuse cu mult mai devreme pe cel supranumit Duke, provenea din aceleași medii sociale ca și acesta, era familiarizată cu violența. Iar dacă până atunci se părea că învingător ar fi fost doctorul Cristian, gata să-și savureze trofeul numit Camelia, aceasta se sacrifică, devine *kamikaze*, spre a-i lua victoria celui cu care urma să se căsătorească. Ea e „cea mai puternică", ea învinge.

În calitate de regizor, Alina Nelega apreciază cât se poate de corect că veritabilele energii ale spectacolului nu trebuie căutate într-o teatralitate îmbelșugată bazată pe semne exterioare, ci în text și în jocul actoricesc. Așa încât, principala ei grijă a fost să găsească doi actori „de susținere", capabili să ducă acest violent „război al sexelor" și al orgoliilor. Am încredințarea că Elena Purea-Todoran și Bogdan Farcaș au calitățile solicitate de rol și izbutesc să țină în mână deopotrivă spectacolul și spectatorii. Disputa personajelor, una pe viață și pe moarte, e creatoare de tensiune,

e dură, şocantă şi violentă, regia „pe verticală" dovedindu-se aplicată şi eficientă. Nici violenţele de limbaj, nici cele de atitudine nu sunt gratuite, dramatismul jocului actoricesc rimează perfect cu cel intrinsec al textului, iar rezultatul e un fel de liturghie păgână, o nuntă a violenţei, ce se urmăreşte cu sufletul la gură.

Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş – Kamikaze **de Alina Nelega. Un spectacol de Alina Nelega. Cu: Elena Purea Todoran şi Bogdan Farcaş. Data premierei: 7 octombrie 2oo5.**

Exerciţiu de familiarizare

Într-un conspect scenic concentrat, ceea ce nu înseamnă obligatoriu că ar fi limitativ, intitulat *Undeva în Seciuan*, regizoarea Barabás Olga ne propune propria-i viziune asupra uneia dintre cele mai cunoscute, mai jucate şi mai dificile piese ale lui Bertolt Brecht, *Omul cel bun din Seciuan*. Spectacolul se joacă sub egida Universităţii de Artă Teatrală din Târgu Mureş, iar la înfăptuirea lui participă deopotrivă actori componenţi ai Trupei „Tompa Miklos" de la Teatrul Naţional, ai Secţiei maghiare a Teatrului „Ariel" şi, probabil, studenţi ai instituţiei producătoare. Zic „probabil", fiindcă în absenţa caietului de sală, instrument de informare absolut necesar în egală măsură pentru spectatorul nostru cel de toate serile, dar şi pentru criticul de teatru, aproximările şi ipotezele sunt explicabile, dar nicidecum scuzabile ori binevenite.

Regizoarea a redus semnificativ dimensiunile textului. A amputat, bunăoară, drastic partea de început, cea cu povestea magilor, a eliminat o serie de songuri, a concentrat scene. Scenariul astfel obţinut are meritul de a se prezenta logic, inteligibil, iar povestea e expusă cât se poate de limpede. Reprezentaţia începe pe un ton relativ jos, capătă mai apoi un plus de combustie interioară ce se menţine ca atare în partea cea mai consistentă a spectacolului, dar pierde din altitudine către final. Cred că aceste oscilaţii, nu tocmai benefice, sunt o caracteristică a spectacolului, nu doar a reprezentaţiei văzută de mine. Formula de expresie scenică e una pe linia minimalismului estetic, dar nicidecum reducţionistă, şi e susţinută de un decor simplu semnat de Lukácsy Ildikó, ce are calitatea de a fi generator de situaţii dramatice sau chiar suplinitor de personaje. Bunăoară, prin mişcarea lui se sugerează venirea „luminaţilor". E greu de spus cât de brechtiană ori de nebrechtiană e montarea, dacă distanţarea e una autentică ori nu tocmai. Întru realizarea ei se face apel la elemente împrumutate din arsenalul ironiei şi al comediei, fără ca personajele să expliciteze aceste soluţii. Cert e că rezultatul experimentului propus de Barabás Olga se urmăreşte cu plăcere, meritul fiind deopotrivă al regizoarei, al scenografei, al autorului muzicii de scenă, Zénó Apostolache, dar şi al actorilor care, toţi, se mişcă cu dezinvoltură în cadrele stabilite, se arată stăpâni pe profesie şi pe rol. Se cuvine, desigur, subliniată reuşita actriţei B. Fülöp Erzsébet, cu succes distribuită în rolul Şen De, tot la fel cum cuvinte de apreciere merită colegii ei de scenă, Tompa Klára (remarcabilă în rolul Văduvei), Berekméri Katalin, Sebestyén Aba (foarte bine în rolul Aviatorului), Puskás Gyözö, László Csaba, Bodolai Balázs, cu toţii doritori să lase o impresie bună şi cu toţii adepţi ai lucrului bine făcut. Am sentimentul că *Undeva în Seciuan* reprezintă un izbutit exerciţiu de familiarizare cu dificila scriere a lui Brecht şi nu exclud ca, mai devreme ori mai târziu, regizoarea să ne ofere şansa unui spectacol mai elaborat pe linia acordului fin şi, neîndoielnic, mai izbutit.

Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureş – Undeva în Seciuan **după Bertolt Brecht; Regia: Barabás Olga; Decorurile şi costumele: Lukácsy Ildikó; Muzica de scenă: Zénó Apostolache. Cu: B. Fülöp Erzsébet, Tompa Klára, Berekméri Katalin, Sebestyén Aba, Puskás Gyözö, László Csaba, Bodolai Balázs. Data reprezentaţiei: 8 octombrie 2005.**

Natalia STANCU

BRAȘOV

Catalanul Sergi Belbel – în premieră absolută la Brașov

După ploaie – sau umorul și speranța ca paliative ale crizei umane

După desantul dramaturgiei britanice și irlandeze și după cel al dramaturgiei din Germania sau din țările nordice – vom putea cunoaște mai bine și noii autori de teatru din Spania. O țară care, acum câteva decenii, ni i-a revelat pe Alfonso Sastre și pe Antonio Gala, dar mai ales pe Federico García Lorca, pe Antonio Buero Vallejo. Începutul a fost făcut printr-o inițiativă editorială a revistei „Teatrul Azi", care publică șase piese noi (gest ce a fost precedat de o altă inițiativă, a Naționalului din Timișoara, care, împreună cu Editura Omonia a publicat *Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga).

Și iată acum, în direct, printr-o premieră absolută în România, o fericită întâlnire cu cel mai important dramaturg catalan. O datorăm Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, condus de regizorul Claudiu Goga, instituție care și-a deschis stagiunea 2005–2006 cu o piesă de Sergi Belbel.

Un dramaturg care s-a remarcat și ca traducător, care face și regie, ba chiar animă și activitatea unor trupe. Un scriitor care, până la cei 42 de ani ai săi a scris, cu începere din 1987, vreo opt piese. Teatrul din Brașov ne propune cea mai cunoscută scriere a autorului barcelonez *După ploaie* (*Despues la lluvia* – 1993) care a fost jucată cu succes în Franța, Europa Centrală și de Nord și în America Latină.

Critica spaniolă îl recomandă pe Belbel ca pe un scriitor remarcabil, prin „sensibilitate și vitalitate", „prin umor mușcător și fantezie", comparându-l cu Pedro Almodovar (un ingenios mai netemperat). Și într-adevăr, ceea ce cucerește în scrisul lui Belbel, este, pe lângă acuitatea observației și bogăția narativă insinuată în dramatic, pe lângă talentul convertirii stereotipurilor și măștilor sociale – un adevăr uman dureros; capacitatea de a glumi (decent), când mai blând, când cu mai mult acid ironic, când de-a dreptul corosiv pe seama unor stări pe care tot el le dezvăluie ca profund dramatice. O formă din multele posibile a lui „râsu'-plânsu'".

Voi insista și pe alte calități care îl detașează pe Belbel atât de epigonii teatrului absurd, cât și de cei al teatrului feliei de viață comportamentiste. Belbel știe să decupeze și să dezvolte studii „inedite" – plauzibile, dar mai ales semnificative, dându-le anvergura și greutatea situației-limită. Așa cum mai știe să tensioneze conflicte aparent banale, creând opoziții și solidarizări subtile și neașteptate, să contureze personaje interesante în care tipologii consacrate se încarcă de o viață interioară neașteptată din care nu lipsesc trăirile de profunzime, evadările în vis, coșmar, imaginar și fantastic.

Profesor de dramaturgie – Belbel *nu produce texte, ci piese*. Și mă bucur că în acest sens își desfășoară și activitatea de „creative-writing". Și mai pregnant

decât demersul de arhitecturare a dialogului (structurat, până la un punct, secvențial) este, la el, efortul de orientare a trăirilor și de închegare a lor într-o *viziune* mai cuprinzătoare și mai coerentă asupra condiției umane. O viziune în care realismul ține loc poeziei, profunzimea psihologică și acuitatea dramei – unei mistici a speranței. O viziune în care observația de actualitate cristalizează cu simboluri străvechi în tipare mitice, ale vinei și mântuirii. Dramatismul acestei viziuni, nu exclude raza de lumină – fie și numai ca licăr al speranței și ca perpetuare a omenescului (ceea ce îmi impune o apropiere de Horia Lovinescu și al său *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă)*. Evocarea haosului în care trăim și a posibilei Apocalipse e făcută cu nostalgia regăsirii ordinii și armoniei Cosmosului și a recâștigării sensului uman și a șansei „trestiei gânditoare" de a supraviețui. Un mesaj întărit, în *După ploaie*, de sugestia puterii regeneratoare a apei care, venind după Secetă, nu a adus Potopul, ca și de scena finală, în care femeia (pentru care maternitatea părea imposibilă) și bărbatul (peste care se abătuse infernul violenței și al atrocității) sunt înseninați de așteptarea unui copil.

Belbel (traducător al lui Beckett și Koltès) știe să treacă de la felia de viață la imagini cu mai mare putere de generalizare, concludente pentru formele crizei umane dar și pentru aspirația depășirii ei. În *După ploaie* ne aflăm în prezent, în plină contemporaneitate, dar și într-un viitor incert. Așa cum ne aflăm și în universul imaginar al eroilor care actualizează obsesiv, aspirații. Ne aflăm într-o perioadă de Secetă prelungită (ani) care va sfârși nu cu un Potop, ci cu o ploaie, dacă nu salvatoare, oricum dătătoare de speranță.

De altfel, textul are ceva profetic și apocaliptic. „Într-o bună zi o relicvă d-asta o să se zdrobească de o clădire" spune un personaj referindu-se la un

avion care tocmai explodase. Replica pare o premoniție a sorții turnurilor gemene, la 11 septembrie.

Locul acțiunii din *După ploaie* este unul neobișnuit: terasa unui zgârie-nori de 49 de etaje, clădire impunătoare cu birouri moderne. Pentru angajații Firmei – această terasă e mai mult decât un refugiu din cabinetele cu aer condiționat și de sub ochii șefilor. E un loc al *evadării*. Și mai ales unul al *încălcării interdicției*. Aici, timp de o țigară privirea caută cu neliniște în sus, și cu groază în jos. Aici, lângă balustrade, se încearcă (trăiri imaginare care angajează însă total ființa) spaimele căderii în abis; tentația sinuciderii, dar și visul zborului ce învinge gravitația. Spațiul desfășurării piesei este unul exterior. deschis – dar cerul de deasupra, care a prevestit, ani buni, secetă, e mereu acoperit de ratarea avioanelor și a elicopterelor cu zgomot asurzitor, dintre care unele sfârșesc în catastrofă.

Incitant – în *După ploaie* –, afirmarea libertății devine impuls al explorării propriului univers interior. Marea evadare stimulată aici va fi una *spre sine*, spre problemele sufletești cu care se confruntă fiecare; secretare și directori, programator și comisionar, probleme de familie, lipsa de sens a existenței, violența străzii. Și „ploaia" (simbol ce apare și-n titlul unei piese de Richard Nash), va pune capăt izolării, va întrerupe deriva viziunilor mistice și fantasmatice și va aduce comunicare, solidarizări nesperate și chiar „rodiri" imposibile

M-am referit la text, dar și la spectacol. Pe urmele piesei lui Belbel, montarea se încarcă de adevăr de viață, profunzime, dramă, paradox – articulând mesaje directe, dar și unele aluzive sau subliminale.

Original și puternic – spectacolul de la Brașov în regia lui *Dan Vasile* transmite emoționant fenomenologia crizei. La impresia deosebită contribuie și metamorfoza Sălii Studio realizată de scenograful Doru Zanfir. El a știut să creeze atmosferă „virând" totul de la pereți la dispozitiv scenic și costume uniforme în nuanțe de gri rece, chiar metalizat, care artificializează și depersonalizează. Și e interesant cum reușește scenograful – grație jocului actorilor însă – să ne sugestioneze că platforma de câțiva decimetri stă pe un abis.

Cum am mai afirmat și cu un alt prilej – maturitatea profesională, vocația stilului și sensibilitatea modernă a lui Dan Vasile (exersate la Iași – pe Strindberg și la Constanța – pe Cehov) sunt evidente în toate componentele desfășurării teatrale, dar mai ales în configurarea și relaționarea personajelor.

E meritul interpreților îndrumați de regizorul Dan Vasile de a fi configurat ființe parcă încremenite în standarde sociale și profesionale, dar care își dezvăluie – prin autocunoaștere și mărturisire – trezia instinctelor vitale și o bogată viață interioară. Este meritul lor de a fi realizat, dincolo de măști, portrete în continuă metamorfoză – imagini mișcate ale unei vieți sufletești contradictorii, ale unei căutări dramatice. E meritul lor de a fi „țesut" o lume terorizată de supraveghere și suspiciuni, subminată de dispreț, înnobilată de mister și aspirație. Și e de observat modul în care reușesc cu toții, cu personalitate, percutant să treacă de la efigii ale conformismului și ale artificialității disprețului și aroganței – la revelarea unor oameni în suferință, cu un mare potențial emoțional. Fiecare joacă o „monadă" ce reușește să se deschidă spre lume. Un adevăr cu deosebire evident în evoluția talentatei Bianca Zurovski, actriță de puternic temperament scenic, care dă viață directoarei executive. O eroină care exclama „Grozav!" la spectacolul accidentului aeronautic. O ființă complexată de lipsa sa de sensibilitate; o femeie sigură pe ea, decisă, intransigentă, însetată de realizare, care se resemnează (nu fără orgolii) cu certitudinea înfruntării provocărilor profesionale. Înzestrarea Iuliei Popescu se

Gabriela BUTUC, Mirela BORŞ, Carmen MORUZ, Iulia POPESCU.

Foto: Adrian Timar

face remarcată în „Secretara castanie" cea mai dotată, cu cea mai surprinzătoare viață imaginativă dintre eroine. Cu deosebire convingător este jocul său între echivoc și enigmă.

Reține atenția și Gabriela Butuc – interpreta originală a blondei limbute, limitate și patetice, care își va lega destinul tot de profesie.

Carmen Moruz, la rândul său, devine în spectacolul brașovean o convingătoare „secretară roșcată", – cea care aude voci și este interesată de varii teorii despre energiile ființei și mesaje din eter. Așa cum Mirela Borș conferă prezență și distincție „Brunetei" obsedate de „înălțime", cu prelungi atitudini rezervate întrerupte de neașteptate accese de franchețe și agresivitate.

Merituoși sunt și interpreții masculini. Gabriel Costea conferă dramatism, puternică interiorizare „Șefului", ale cărui gesturi paradoxale exprimă criza provocată de destrămarea familiei. Pe un traseu diferit, Demis Muraru relevă, dincolo de aparență superficială a Curierului, dincolo de ținuta lui „grunge" și de „reflexele" generației sale – vitalitatea și omenia. Notabil este Marius Cisar, monogamul asaltat de femeile pe care le respinge, căruia pământul îi fuge de sub picioare atunci când soția îi cade pradă violenței și absurdului.

Recomandând deopotrivă un autor și un teatru de ținută – montarea de la Brașov merită văzută, căci are un generos ecou de durată și în conștiința spectatorilor.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – După ploaie **de Sergi Belbel. Traducerea: Delia Prodan. Regia: Dan Vasile. Scenografia: Doru Zanfir. Distribuția: Marius Cisar *(Programatorul)*, Gabriel Costea *(Șeful administrativ)*, Gabriela Butuc *(Secretara blondă)*, Mirela Borș *(Secretara brunetă)*, Carmen Moruz *(Secretara roșcată)*, Iulia Popescu *(Secretara castanie)*, Demis Muraru *(Curierul local)*, Bianca Zurovski *(Directoarea executivă)*, Relu Șirițeanu *(Liftierul)*.**

Mircea MORARIU

În zona abținerilor

Solidari cu modelul american, actorii români ce-și găsesc ori cred a-și găsi o a doua vocație în scrierea de literatură dramatică sunt tot mai numeroși. După cum tot mai consistent e numărul celor care au șansa de a-și vedea pe scenă lucrările. Că nu întotdeauna o atare șansă înseamnă după premieră și un real prilej de bucurie e cu totul altă poveste. De fapt, nu chiar cu totul. Acestei serii i s-a alăturat recent, prin bunăvoința Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, una dintre cele mai talentate actrițe tinere, Antoaneta Zaharia. Dar dacă despre actrița Antoaneta Zaharia am cele mai bune impresii și numai cuvinte de laudă, despre dramaturgul omonim pot să spun, la modul cel mai politicos posibil, că deocamdată mă situez în zona abținerilor. Piesa *Vă pupă Piticu' din Franța* e mai degrabă un schelet de idei, un alambic de situații din realitatea comună și din realitatea teatrală și parateatrală cu care autoarea se întâlnește zilnic și pe care a simțit probabil nevoia să le pună pe hârtie. Atât și nimic în plus. După modelul lui Edward Albee, cel din *Cui îi e frică de Virginia Woolf,* autoarea convoacă pe scenă două cupluri, e drept, tinere, unul venit în vizită la celălalt. Trei dintre cei patru sunt actori cu situații incerte, care joacă și nu prea, aleargă după roluri, interviuri și celebritate, își vor un rost în vreun teatru subvenționat ori „alternativ", fac spectacole de comandă, sunt dornici de un ban în plus venit din vreo reclamă ori din vreo telenovelă. Cel de-al patrulea e informatician, căsătorit cu o actriță. Se vizitează nu pentru că ar fi foarte buni prieteni, ci doar spre a fi sociabili. Și cum trebuie să petreacă o seară împreună beau ceva, mănâncă cremă de zahăr ars, primesc telefoane de la prietenii de odinioară, unii rătăciți prin vreo cârciumă, alții pe alte meleaguri. Se hârjonesc, se tachinează, ajung să își spună lucruri neplăcute, asta după ce au vorbit despre orice și despre nimic și au jucat un modern joc de societate. Apare și o a cincea persoană, traumatizată psihic în urma unui accident de circulație produs din cauza consumului de alcool. Pare-se că în momentul în care părăsește casa în care a fost oaspete ocazional se îndreaptă spre moarte. Și cam asta e tot.

Sigur că ceea ce pune pe coala de hârtie Antoaneta Zaharia e cât se poate de plauzibil, verosimil, autentic. Neîndoielnic, fiecare dintre noi am participat la astfel de mondenități la care ne-am plictisit copios. Problema e că din punct de vedere dramaturgic lucrarea care, evident, mizează pe efectul de real, e debilă, fără autentică energie teatrală. Textul a avut totuși norocul de a fi montat de un autentic creator, regizorul Alexandru Dabija. Nu știu dacă acesta chiar a crezut în virtuțile partiturii, virtuți care mie îmi sunt foarte puțin clare, ori a montat-o dintr-un respectabil sentiment de colegialitate. Atâta doar, că în teatru, precum în literatură, sentimentele frumoase nu sunt suficiente. Cu toate că e de domeniul evidenței că Alexandru Dabija a lucrat extrem de serios, cu grijă pentru fiecare secvență a spectacolului, plasând judicioase accente, realizând o succesiune bine particularizată de stop-cadre și a alcătuit o bună distribuție, fiecare dintre cei cinci actori – Ligia Stan, Gabriel Costea, Iulia Popescu, Marius Cordoș, Codruța Ureche – fiind atent la nuanțe, montarea nu oferă satisfacția așteptată. Cauza nu e deloc greu de găsit – neîmplinirile textului. Aștept ca viitoarea apariție la rampă a Antoanetei Zaharia în calitate de scriitor de teatru să fie mult mai reușită.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Vă pupă Piticu' din Franța **de Antoaneta Zaharia. Regia: Alexandru Dabija. Cu: Ligia Stan, Gabriel Costea, Iulia Popescu, Marius Cordoș, Codruța Ureche. Data reprezentației – 11 septembrie 2005.**

Codruța URECHE, Gabriel COSTEA.

Ligia STAN, Iulia POPESCU, Marius CORDOȘ.

Adrian MIHALACHE

BUCUREȘTI

Cele zece minute de faimă

Ambițiosul spectacol *Chicago* de la Teatrul Național „Ion Luca „Caragiale“ din București stârnește reflecții asupra diferențelor dintre „musical“, operetă și spectacol de varietăți (revistă). Fără o asemenea clarificare, riști să încerci una și să iasă alta, sau, mai grav, un hibrid. Musicalul american este o formă nouă, foarte reușită, care a provenit din combinarea a trei surse: musicalul englezesc (Gilbert și Sullivan), opereta vieneză (Kálmán și Lehár) și ritmurile de dans ale jazz-ului. Modelul englezesc era caracterizat de coerență dramaturgică, montare fastuoasă și integrarea muzicii în acțiune. Vienezii au construit opereta din alternanțe între momente muzicale și scenete comice vorbite. Revista pariziană sau bucureșteană nu este decât o asamblare fortuită de scheciuri, dansuri și cântece, într-un decor sclipicios, fără preocupare pentru construcția dramatică. Musicalul american este un mecanism la fel de exact ca un calculator. Nu are nici o legătură cu revista. A luat, de la englezi, coerența, de la vienezi, umorul și, de la autohtoni, ritmul. Tranzițiile de la text la muzică și dans sunt reglate la perfecție. *Chicago* a fost atât de migălit în America, încât ajunsese, atunci când l-am văzut pe Broadway, în 2000, perfect și rece, ca și celebra lui ecranizare. Muzica este densă, destul de savantă, dar nu prea inspirată, căci nici o melodie nu rămâne în memorie. Era de așteptat ca, montat în contextul altei culturi, să-și regăsească prospețimea.

Ambiția spectacolului de la TNB este să arate că „se poate și la noi ca la ei acolo“, ceea ce este fundamental greșit, căci nu se poate „ca acolo“, se putea, însă, încerca altceva. Așa cum am luat de la bizantini cupola și de la turci sarmaua, modificându-le apoi până la nerecunoaștere, pentru a ajunge la forme (artistice și culinare) originale, se putea încerca și în materie teatrală. Nu spiritul de emulație trebuia să ghideze echipa, ci spiritul de contradicție, sau, măcar, de glumă. Așa cum stau lucrurile, avem de-a face cu un spectacol cu multe detalii de prim rang, care, în ansamblu, nu are decât o frumusețe de rangul doi.

Decorul conceput de Cătălin I. Arbore impune de la început ideea de revistă, cu orchestra pe podium și scările pe care descind „damele cu pene“. Anca Țurcașiu, în rol de comper, subliniază desfășurarea spectacolului ca suită de „momente și schițe“. Regizorul spaniol Ricard Reguant și-a început cariera atât de devreme, încât n-a avut altă soluție decât să învețe din mers. Rezultatul este că ni se oferă multe lucruri de bună calitate, nu și un demers guvernat de o concepție, măcar clară, dacă nu și originală. Putem menționa amănunte de efect: apariția lui Radu Captari în travesti, ca Mary Sunshine, ziarista care, ca un „diabolus in musica“, manevrează toată acțiunea; introducerea, în scena procesului, a victimei virtuale (Ciprian Dolete? Eduard Dumitru?). Întregul nu are, însă, un stil bine definit, pendulează între revistă și musical. Alexander Hausvater, la Arad, montând ca musical piesa lui Ayn Raid, a reușit mai bine. Acolo era, cu toate imperfecțiunile, esențialul, aici este, cu toate reușitele, imperfectul. Imperfectă este sonorizarea, cu amplificare electronică, deși, în America, se cântă fără, sau așa pare. Demersul regizoral furnizează poante în exces, nu și rezolvări de succes. Succesul este de partea interpreților, care și-au folosit intuiția. Ștefan Bănică Jr. (rol dublat de Andrei Duban) este plin de vervă în rolul avocatului și nu are, evident, probleme

cu cântatul. Maia Morgenstern se dovedeşte, încă o dată., o irezistibilă actriţă de comedie, în rolul gardienei. Silviu Biriş (dublat de Ioan Andrei Ionescu) are momentul său de glorie în scheciul Mr. Cellophane. Orodel Olariu şi Ileana Olteanu (pasajele în maghiară sunt de tot hazul) dau pastă şi culoare unor roluri secundare. Cuplul femeilor fatale este dezechilibrat: Ilinca Goia, ca Velma Kelly, o întrece la puncte pe Monica Davidescu, în Roxie Hart.

Ca şi eroina piesei, spectacolul nu are parte decât de sfertul său de oră de celebritate, care, după cum spunea Andy Warhol, îi este hărăzit oricui.

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti – Chicago, **musical după piesa omonimă de Maurine Dallas Watkins. Libretul: Fred Ebb şi Bob Fosse. Muzica: John Kander. Versurile: Fred Ebb. Adaptarea textului: Liviu Dorneanu. Adaptarea cântecelor: Liliana Ştefan. Regia: Ricard Reguant. Coregrafia: Ana Eva Cruellas. Regia muzicală: Dan Ardelean. Scenografia: Cătălin I. Arbore. Distribuţia: Ştefan Bănică Jr. şi Andrei Duban *(Billy Flynn)*, Monica Davidescu *(Roxie Hart)*, Ilinca Goia *(Velma Kelly)*, Maia Morgenstern şi Carmen Ionescu *(Mama Morton)*, Silviu Biriş şi Ioan Andrei Ionescu *(Amos)*, Anca Ţurcaşiu *(Maestrul de ceremonii)*, Radu Captari *(Mary Sunshine)*, Orodel Olaru (diverse roluri), Ileana Olteanu *(Hunyakk)*, Oana Daniela Ioniţă *(Kitty)*.**

BRĂILA

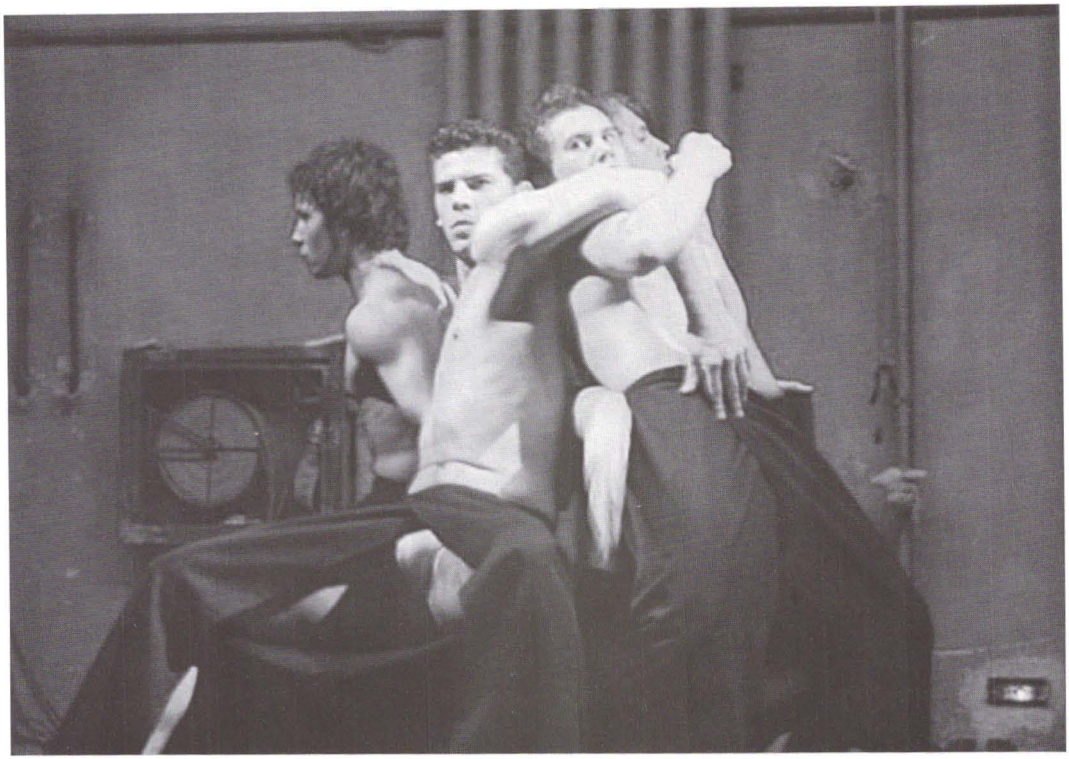
Cui îi e teamă de Radu Afrim?

Am avut de ales între a vedea *Romeo și Julieta* la Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova sau *Adam Geist* la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. O frumoasă și tristă poveste de dragoste „normală" concura cu o tristă și frumoasă poveste de dragoste gay. Afișul spectacolului brăilean, cu doi tineri pe jumătate goi, tandru alăturați, sugera o altfel de poveste gen *Romeo și Julieta*, adusă la zi. Regizorul Radu Afrim provoca din nou. Ca să arăt că nu mă sperii, am luat autobuzul de Brăila.

Adam Geist, eroul titular al piesei Deei Loher, combină datele primordiale ale bărbăției (Adam) cu aspirația la spiritualitate (Geist). Agresivitatea lui nu este o simplă consecință a frustrărilor, ea este efectul impulsivității scăpate de sub control. Povești cu tineri debusolați din cauza relațiilor ambigue cu respectivele mame sau/și din cauza respingerii lor de către societate am văzut destule. Așijderea, am văzut nenumărate piese în care celor pierduți în rătăciri li se oferă, în final, redempțiunea prin iubire. Există, aici, câteva noutăți. Adam nu este o simplă victimă a complexului oedipian și a nemilosului mecanism social. Cu toții avem o negură interioară care, de regulă, se risipește pe măsură ce înaintează procesul de maturizare. În cazul lui, ea devine din ce în ce mai densă și răbufnește în acte de violență. Limpezirea vine dintr-o revelație erotică, în care „eternul feminin" lasă locul farmecului masculin. Relația lui Adam cu fata (Ramona Gângă) duce, în scena de la cimitir, la viol și crimă. În schimb, el are revelația dragostei adevărate când îl întâlnește pe indianul pompier. Cuțitul este abandonat, lui îi ia locul pana, cu care cei doi se mângâie delicat. Din acest moment, procesul de îmblânzire și limpezire al lui Adam nu mai poate fi oprit. Deși cu morți și scene crude de război, piesa sfârșește într-o notă luminoasă. Dragostea *gay* îl face pe Adam să-și regăsească *Geist*-ul.

Așa cum eroul piesei își regăsește spiritualitatea, regizorul Radu Afrim își cucerește, montând piesa, libertatea. Acest lucru, declarat explicit, de altfel, se simte în tranșanța și coerența punerii în scenă. Îl interesează expresia corporală a conflictului, pe care îl inițiază, îl dezvoltă și-l ține mereu sub control. Accentul pe corporal, nu pe psihologic, evidențierea grupurilor angrenate în structuri plastice, dinamice nu transformă nicidecum spectacolul în vreo formă de teatru-dans. András Lóránt, trecut în program ca autor al „coregrafiei", nu face coregrafie, ci inventează cu brio variate forme de expresie corporală. Deoarece piesa are o dimensiune epică, ea descriind procesul de formare a unui individ care trece prin experiențe diverse, exista riscul ca spectacolul să se reducă la o succesiune de „momente", fără o veritabilă construcție dramatică. Radu Afrim evită acest lucru, punând bine în evidență cele două scene esențiale: violul și uciderea fetei în cimitir, respectiv apropierea erotică dintre Adam și indian. Ambele sunt dezvoltate cu rafinament și inventivitate. Ingenioasă este repetarea unor replici în prima scenă, ca și varietatea formelor de interacțiune între cei doi bărbați îndrăgostiți, în cea de-a doua.

Cedând inspitei de a-și bate joc de public, Radu Afrim introduce un fals final, care detensionează spectacolul. Gluma e reușită, dar se întoarce împotriva glumețului, căci restul reprezentației pare o simplă „coda". Regizorul n-a lăsat nici un moment ca spectacolul să se desfășoare pur și simplu în plan vizual. El l-a potențat



şi aprofundat, ajungând la nivelul corporal. Consecinţa este, însă, o mai mică atenţie acordată textului şi rostirii lui. Este vorba de un text pretenţios, poetic şi voit artificial, cum bine remarcă Victor Scoradeţ în programul de sală. Or, atenţi la mişcare, actorii îl rostesc, adeseori, plat şi, uneori, ca şi cum nu l-ar înţelege prea bine. Emilian Oprea merită toată lauda pentru a fi conturat şi dezvoltat personajul ataşant Adam Geist. Trecerea de la agresivitate la afectivitate şi, apoi, la umanitate este bine trasată pe scenă. Solicitat corporal, actorul are circumstanţe atenuante pentru insuficienţa rostirii, dar nu pot să nu-mi amintesc că l-am văzut şi auzit pe Alan Howard în Oberon, recitând impecabil versurile lui Shakespeare, în timp ce atârna la trapez, cu capul în jos. Cristian Popa, în rolul indianului multiubit, este foarte frumos şi asta e esenţial. În rest, rămâne exterior rolului. Liliana Ghiţă exprimă excelent feminitatea autoritară şi oferă un moment de neuitat în interpretarea şansonetei. Bujor Macrin emoţionează în rolul bătrânului ameninţat. Ceilalţi actori au, cu toţii, un stil de interpetare *cool*, care prinde. Cu toate că îndrăzneala e subliniată, spectacolul nu are nimic care să sperie. Cei mulţi, care au venit să susţină „cauza", au aplaudat performanţa. Cei puţini care, şocaţi, au părăsit sala, au avut de pierdut.

P.S. Este păcat că, în superbul program de sală, textele sunt neglijent culese şi tipărite fără semne diacritice.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Adam Geist **de Dea Loher. Traducerea: Victor Scoradeţ. Regia: Radu Afrim. Coregrafia: András Lóránt. Costume: Ambrus Amaryll. Distribuţia: Emilian Oprea *(Adam Geist)*, Liliana Ghiţă *(mătuşa Anna)*, Liviu Pintileasa *(Vărul)*, Dan Moldoveanu *(Meşterul)*, Alin Florea *(Dealerul)*, Valentin Terente *(Clientul)*, Ramona Gângă *(Fata)*, Cristian Popa *(Indianul)*, Cornel Cimpoae *(Subofiţerul)*, Alin Florea *(Erich)*, Bujor Macrin (*Bruno*, un bătrân), Bogdan Spălatu *(Nepotul lui Bruno)*, Adrian Iacov, Adrian Ştefan, Alexandru Marin, Cosmin Cosma.**

Mircea MORARIU

REȘIȚA

O dilemă și soluțiile ei

Ținând cont de detaliul nicidecum minor că, la momentul actual, Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița dispune de o trupă tânără (ceea ce nu e rău), dar eminamente tânără (fapt ce ridică oarecari probleme), că îi lipsesc actorii „de vârstă" și că invitarea în regim de colaborare a unor artiști din afara instituției nu e tocmai la îndemână din motive financiare, e cât se poate de limpede că întocmirea unui repertoriu de natură să răspundă statutului instituției, dar și gustului publicului nu e o operație deloc ușoară. Așa încât se naște firesc întrebarea dacă e mai util ca oferta repertorială să fie mai îngustă ori să se recurgă la un oarecare compromis, în sensul ca actorii tineri să interpreteze partituri din dramaturgia clasică care, în condiții normale, ar fi jucate de colegii mai maturi .Sunt indicii că directoarea Teatrului reșițean, actrița Mălina Petre, a încercat să soluționeze respectiva dilemă optând pentru cea de-a doua soluție, solicitându-le astfel implicit spectatorilor să accepte, pe lângă convenția specifică artei teatrale, o a doua, așa cum se întâmplă ori, mai degrabă, se întâmpla prin spectacolele de la „Casandra".

În asemenea condiții s-a născut spectacolul cu piesa *Pygmalion* de G. B. Shaw regizat de Adrian Nistorescu. E sigur că directorul de scenă, împreună cu scenografa Ana-Iulia Popov, a dorit să scoată montarea din canonul, poate ușor prăfuit, al teatrului burghez. numai că pentru a-și putea îndeplini respectiva aspirație ar fi fost necesar să fie identificată o formulă integratoare, unitară stilistic. Or, în spectacolul de la Teatrul „G.A.Petculescu" se amalgamează tonul realist, cel caricatural și metafora poetică. Din această din urmă modalitate aș reține ca foarte bine realizate două secvențe – cea în care, cu ajutorul cortinei transparente, e vizualizată marionetizarea Elizei de către profesorul Higgins și colonelul Pickering, dar și cea a dansului de „eliberare" al fostei florărese. Dacă acest joc dintre metaforizare versus cheie realistă poate fi considerat izbutit, nu același lucru l-aș putea spune despre inserturile caricaturale, dintre care cel mai flagrant, prin raportare la întreg, e cel ce se petrece în chiar prima secvență din spectacol cea din fața Operei „Covent Garden". Urmărind secvența în cauză, la definirea căreia contribuția cea mai consistentă o are jocul actorilor Iustina Prisăcaru și Florin Ruicu, ai putea crede că aceasta e formula de spectacol. Lucrurile nu se întâmplă deloc așa, singura care mai recurge la caricatură, dar cam pe nepusă masă, fiind scenografa, care e în gravă eroare în cazul costumelor. E greu de explicat de ce, pe mai toată durata spectacolului, profesorul Higgins e înveșmântat asemenea unui majordom, de ce menajera, doamna Pearce, poartă un costum viu colorat (poate că astfel se dorește sugerarea ideii că prin casa Higgins s-a petrecut „un transfer de putere"), nu înțeleg nicidecum de ce un Doolittle, proaspăt îmbogățit și pregătit de însurătoare, apare cu niște pantaloni rătăciți din Caragiale, îmi scapă rațiunile în virtutea cărora colonelul Pickering poartă costum de colonel, deși e în retragere". Și ilustrația muzicală e extrem de amestecată, un fel de „de toate pentru toți" ori „muzică pe adresa dumneavoastră", pe „play list" figurând ritmuri moderne, pagini simfonice de referință, dar și tangouri celebre. Decorul e mai

izbutit, gândit în formulă minimalistă ce se dovedește funcțională, salvând regizorul de la pericolul de a parcurge calea bătătorită ce constă în inserarea unor fragmente din *My fair lady* spre a acoperi timpii morți necesari schimbărilor de spațiu.

Indecizia regizoral-scenografică se repercutează asupra jocului actoricesc. Silită de costum, Mălina Petre compune o doamnă Pearce niţeluş cam prea frivolă. Constantin Bery reuşeşte să depăşească handicapul de vârstă, nu recurge la compoziţie şi bine face, are numeroase momente când cucereşte publicul. Camelia Ghinea subliniază cu succes schimbările de atitudine ale mamei profesorului Higgins. Ştefan Abrudan, Loredana Luca şi Gianina Iconaru au apariţii credibile, chiar dacă, aşa cum e cazul primului actor menţionat, şi aici apare problema handicapului vârstei. Dan Mirea are o seamă de motive (le-aş fi dorit mai numeroase) spre a considera că rolul profesorului Higgins nu e doar de trecut pe fişa personală de creaţie, deşi actorul mai are de rezolvat o serie de probleme la capitolul frazare, cu atât mai flagrante cu cât interpretează un specialist în fonetică. Delia Lazăr e chiar foarte bună în dificilul rol Eliza Doolittle, cu un plus de strălucire în deja menţionata scenă a dansului, ca şi în cea a ceaiului. Dincolo de rezervele menţionate, *Pygmalion* rămâne un spectacol cu rost, o etapă de lucru în programul bine conturat de repoziţionare a Teatrului reşiţean în zona semnificativă a instituţiilor româneşti de spectacole.

Teatrul „G.A. Petculescu", Reşiţa – Pygmalion **de G.B. Shaw. Regia: Adrian Nistorescu. Scenografia: Ana-Iulia Popov. Distribuţia: Delia Lazăr, Dan Mirea, Ştefan Abrudan, Constantin Bery, Camelia Ghinea, Loredana Iuca, Iustina Prisăcaru, Florin Ruicu, Mălina Petre, Gianina Iconaru, Sorin Fruntelată, Florin Ibraşi.**

Simona BURTEA

Exerciţiu de purificare

Anul trecut, Teatrul „G.A. Petculescu" era amfitrionul *Zilelor teatrului reşiţean.* Parafrazând zicala: Nu-ţi aduce clipa ce-ţi aduce anul, această sărbătoare s-a transformat în **Colocviul Naţional de Regie**. Unul dintre obiectivele propuse ale acestui eveniment a fost discuţiile matinale despre spectacolul serii precedente. Au polemizat pro şi contra, regizori, actori şi critici de teatru.

Spectacolul cu piesa, *În spatele ochilor* de Nava Semel, prezentat de teatrul-gazdă, s-a dovedit a fi o atitudine faţă de ignoranţă. Pretextul dramatic porneşte de la drama unei femei care are doi copii: unul sănătos iar celălalt bolnav de sindromul Down. Suferinţa mamei este cu atât mai mare cu cât soţul ei îşi găseşte refugiu în joging, lăsând-o să treacă singură peste jignirile celor din jur, peste moartea bunicii şi a dorinţei neîmplinite ca micuţului Iotam – copilul bolnav, să înceapă şcoala.

Mălina Petre o întruchipează pe Michael Carmel, reuşind să redea multiplele faţete ale personajului. Jocul actriţei, are o infinită gamă de nuanţe: de la tristeţe la disperare, de la tandreţe la momente de panică, de la bucurie la regret – tonurile, gesturile şi mişcările acesteia susţin subiectul. Din păcate, creaţia actriţei a fost tulburată, pe alocuri, de imaginea soţului (Mihai Vântu) alergând. Aceasta era relatat în text, pentru că, spectatorului îi era etalat un manechin, prost aranjat, în vitrina unui magazin Second Hand. De altfel, spectacolul a fost agresat estetic, nejustificat.

Decorul a fost simplu: un şevalet, o bancă, un scaun pe care erau câteva pensule şi... cam atât. Suficient, însă, pentru că Mălina Petre a reuşit să umple scena într-un mod tulburător şi înălţător.

Regia acestui spectacol, semnată de Kemal Başar, a fost nulă. De vină să fie faptul că regizorul turc nu a simţit limba vorbită pe dinăuntru? O problemă este cea a rolului regizorului în astfel de spectacole, în care preponderent este actorul. Dacă, de obicei, regizorul conduce partitura actorului, în reprezentaţia reşiţeană, Mălina Petre dirijează şi cântă singură, într-un spectacol cu o densitate extraordinară.

În final, mama acceptă realitatea, se împacă cu ideea că are un copil special, vocea nu-i mai tremură şi nodul din gât dispare. Resemnată şi dornică de purificare, îşi spală trupul într-o cadă la care regizorul ar fi putut renunţa, deoarece, de dragul imaginii, a ratat un final profund şi concludent (una din multele inutilităţi regizorale).

Spectatorii, în număr mare, au urmărit performanţa actoricească cu sufletul la gură. Pe parcursul reprezentaţiei am avut impresia că timpul s-a oprit în loc, iar martorii suferinţei prezentate au amuţit; tensiunea acumulată a determinat o spectatoare de lângă mine, să plângă...poate că purificarea şi-a făcut prezenţa în acea seară... şi a coborât asupra tuturor... ne pasă!?

Teatrul „A.G. Petculescu" Reşiţa – În spatele ochilor **de Nava Semel, Traducerea: Liana Ceterchi. Regia artistică: Kemal Başar. Scenografia: Florica Zamfira. Cu: Mălina Petre *(Michael Carmel)*, Ina Prisăcaru *(Bunica Erika)*, Mihai Vântu *(Zavik Carmel)*, Nicole Dolot, Sebastian Ţicău *(Yotam Carmel)***

Marinela ȚEPUȘ

ARAD

Jocul aparențelor

Se vorbește mult despre sincretismul artei scenice, despre ponderea textului într-o producție teatrală (în ce măsură este textul mai mult decât un pretext pentru regizor?), despre dictatura regizorului în vremea din urmă. În cadrul Colocviului Național de Regie (ediția I), care a avut loc la sfârșitul lunii septembrie – începutul lunii octombrie, la Reșița, s-a vorbit mult (adesea, aprins) despre astfel de lucruri; s-au disecat montări prezentate spre exemplificare. Dar, mai importantă decât toate mi s-a părut a fi șansa oferită publicului reșițean de a vedea cinci spectacole extrem de diferite, două ale teatrului reșițean (*Pygmalion* de G.B. Shaw, regia: Adrian Nistorescu și *În spatele ochilor* de Nava Semel, regia: Kemal Başar) și trei invitate (*Bacantele*, după Euripide, regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște; *Cheek to cheek* de Jonas Gardel, regia: Radu Afrim și *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, după o nuvelă de Miguel de Unamuno, regia: Claudiu Goga, ambele de la Teatrul „Ioan Slavici" din Arad).

Mă opresc asupra spectacolului *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare,* cu orgoliul secretarului literar care a dat regizorului un text pe care-l descoperise cu ceva vreme în urmă, la Piatra Neamț, unde fusese montat, pentru

Ovidiu GHINIȚĂ și Claudia IEREMIA.

prima oară în România, de către Cristi Juncu. Nu cred că o piesă trebuie jucată numai într-un loc. Mai ales atunci când mi se pare a fi exemplar concepută pentru scenă. Cu o poveste tulburătoare prin simplitate (telenovelistică, s-ar putea spune, dar cât de bine scrisă!!!), cu personaje puternice, așa cum își doresc actorii să joace, cu o schemă clasică (clasică, e drept, dar cât de actuală!): triunghiul conjugal, cu aluzie directă la puterea supremă a banului, dar și la eternele slăbiciuni omenești... O tânără este vândută de către tatăl său celui mai puternic om al locului. Ea detestă gestul părintelui, dar acceptă propunerea de a se căsători cu Fernando Krapp. Devine, cu bună știință, un obiect al acestuia. Neprețuit! Dar nu mai mult decât un obiect. Bărbatul îi oferă totul, mai puțin ceea ce ea își dorește cu ardoare: tandrețe! Mărturisirea iubirii lui nevenind, ea caută *înțelegere* în altă parte. Se apropie de un conte patetic, aparent sensibil, cu noblețe sufletească. Cedează, întâi pentru a-l face gelos pe Fernando, soțul „dur, insensibil", apoi, pentru că e neglijată și nefericită. Mărturisește bărbatului fapta. Eroare, pentru că un om care, în general, are totul, nu știe să piardă. O internează pe loc într-un ospiciu, spre a o convinge că adulterul e numai o iluzie a ei și, totodată, îl obligă pe conte s-o trădeze, ne(mai)recunoscându-și vina. La ieșirea din sanatoriu, Iulia se comportă asemeni soțului său: devine un robot perfect. Însă pe dinlăuntru se stinge cu încetul. Moare în brațele lui Fernando Krapp, care-i mărturisește, în sfârșit, că o iubește fără limite. Moare fericită. Și moare și el. Pentru că fără ea nimic nu mai are valoare.

Aceasta este povestea. Spectacolul lui Claudiu Goga este foarte schematic. Geometric. Fără dantelărie, fără nuanțe... Poate deveni obositor. Poate, dar nu se întâmplă. Pentru că e construit după toate rigorile. Scenografia se bazează pe un fin joc al culorilor (reduse la trei – alb, roșu, negru); decorul e format din rame suple, dreptunghiulare, acoperite cu transperante negre sau roșii și din trei scaune negre, cu spătar înalt, tot dreptunghiular. Decorul dă perspectiva întregului spectacol. Jocul auster al actorilor, îngrădit cumva de spațiul scenic, poate părea amorf. Doar pare! În fond, e captivant. Pentru că, dincolo de rigiditatea formei, ard vieți. Iulia se îndrăgostește nesăbuit de Fernando, iar acesta refuză, din orgoliu, să-i mărturisească, la rândul său, iubirea. De două ori își trădează Fernando Krapp sentimentele; o dată exact la mijlocul reprezentației, printr-un singur cuvânt: „Spune-mi!" (Și ea i-a spus!... despre relația sa cu contele), a doua oară, la final, când ea moare, în timp ce el o jelește. Reprezentația devine perfect simetrică între aceste două puncte. Fernando, un robot! Iulia, o tânără dezamăgită de gestul tatălui său, apoi îndrăgostită de bărbatul puternic și „insensibil", până la urmă robotizându-se asemeni acestuia din urmă. În spatele aparențelor sunt, însă, oameni arși de iubire. Trei actori talentați, frumoși: Costin Gavaza *(Contele)*, Zoltan Lovaș *(Fernando Krapp)*, Claudia Ieremia *(Iulia)*, însă doar ultimii doi se pliază excepțional pe ideea regizorului.

Împreună, echipa realizează un spectacol care poate să placă sau poate să fie refuzat cu exact aceeași ardoare. „Un text de doi bani", am putut auzi în foaierul teatrului, dar, imediat după aceea, am ascultat pe altcineva spunând (cu aceeași înflăcărare!): „Un text fascinant, pus ridicol de simplu! S-ar fi putut face în atâtea feluri..." Adevărat, până acum eu am văzut trei variante... Și fiecare m-a fascinat la vremea sa (una a aparținut chiar teatrului reșițean, în regia lui Ion Mircioagă, Cu Marica Herman și George Drăgulescu).

În ceea ce mă privește, sunt mulțumită, am „beneficiat" de un spectacol cu „staif", realizat pe doar două niveluri: rece-cald, pasiune-detașare, viață-moarte. În fond, nimic altceva decât cele omenești!!!

Teatrul „Ioan Slavici" din Arad – Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare **de Tankred Dorst, după o nuvelă de Miguel de Unamuno. Regia și coloana sonoră: Claudiu Goga. Decorul: Ramona Ingrid Macarie. Costumele: Onana Văran Goia. Light design: Lucian Moga. Cu: Zoltan Lovaș, Claudia Ieremia, Costin Gavaza, Ovidiu Ghiniță, Călin Stanciu, Doru Nica.**

Crenguța MANEA

CRAIOVA

Marile speranțe, micile evenimente

La Teatrul Național din Craiova stagiunea a început cu un eveniment sărbătorit cu entuziasm și protocol de gradul unu (au fost prezenți numai reprezentanți ai autorităților locale); în onoarea lui Marin Sorescu a cărui operă dramaturgică a fost legată și de Naționalul de aici, teatrul a primit numele

Natașa RAAB, Oana BINEAȚĂ, Cerasela IOSIFESCU.

poetului (mă întreb dacă a fost pusă în discuție și posibilitatea patronajului spiritual al lui Vlad Mugur...).

Apoi a urmat premiera *Romeo și Julieta*, nu înainte ca directorul teatrului, regizorul Mircea Cornișteanu, să îl prezinte publicului pe directorul de scenă al montării, Yiannis Paraskevopoulos, drept o speranță a regiei europene. Orizontul de așteptare și de speranță a fost accentuat de mențiunea din caietul-program prin care se nota inserția în structura dramaturgică a textului shakespearian a unui fragment din textul *Psihoze 448* al lui Sarah Kane. Surprinzător sau nu, era un prim indiciu cu privire la cheia spectacolului, o descifrare nonconformistă a piesei, în registru acut contemporan. Or, această intertextualitate radicală nu mai este continuată și de adaptarea dramaturgică, scenică; traducerea nu este actualizată, nu sunt găsite echivalențele ligvistice contemporane și alăturarea fragmentului din *Psihoze 448* devine o grefă artificială, nerezolvată și sub raport regizoral.

Spectacolul începe cu înfruntarea deschisă, violentă, între cele două familii dușmane, lupta ocupând întregul spațiu scenic; odată enunțată, supratema violenței distructive se disipează în tablouri ilustrative în plină alergare, fără suportul tensiunii consubstanțiale.

Teatrul Național „Marin Sorescu", Craiova: Romeo și Julieta **de William Shakespeare; traducerea: Dan Amedeo Lăzărescu; versiunea scenică: Mircea Cornișteanu; regia: Yiannis Paraskevopoulos; scenografia: Lia Dogaru; mișcarea scenică: Florin Fieroiu; selecția muzicală: Kosmas Efremides. Distribuția: *Romeo:* Cătălin Băicuș; *Julieta*: Oana Bineață; *Montague*: Tudorel Petrescu; *Lady Montague*: Monica Modreanu; *Benvolio*: Mircea Tudosă; *Capulet*: Valentin Mihali; *Lady Capulet*: Cerasela Iosifescu; *Tybalt*: Nicolae Poghirc; *Doica*: Natașa Raab; *Lorenzo*: Adrian Andone; *Petrucchio*: Emanuel Popescu; *Tyberio*: Dragoș Spahiu; *Rosalina*: Adela Minae; *Pietro*: Cosmin Rădescu; *Mercutio*: Dragoș Măceșanu; *Escalus*: Angel Rababoc; *Paris*: Marian Politic. Data premierei: septembrie 2005.**

Ruxandra ANTON

GALAȚI

Un marș metaforic

Regizorul Alexandru Berceanu se află la a doua montare a unui spectacol pe scena gălățeană, cel de acum, compus din două piese, cea care dă titlul spectacolului, *Fuck you, Eu. Ro. Pa!* și *Zuckerfrei*, ambele aparținând autoarei din Republica Moldova, Nicoleta Esinencu – prima montare fiind *A șaptea kafana*, unde aceasta este coautoare împreună cu Dumitru Crudu și Mihai Fusu, spectacol premiat la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț. *Fuck you, Eu. Ro. Pa!* a mai fost montată la Brașov, la Teatrul „Sică Alexandrescu", în regia lui Claudiu Goga, la Chișinău, în regia lui Valeriu Pahomi, Morgane Lory o pregătește, pentru luna mai, în Franța, la București Sorin Militaru și Alexandru Berceanu, iar la Moscova Eduard Boyakov. Scrise în cheia monologului, replicile sunt o explozie de durere afectivă și morală, de evaluare a unei lumi unde relațiile interumane sunt demontate de politic și sigilate în șabloane patriotarde.

În *Zuckerfrei*, limita dintre bine şi rău este trasată prin rememorarea frustrărilor aduse de comunism: raţionalizarea alimenaţiei impuse, izolarea frontierelor de restul Europei, crimele asupra libertăţii de identitate a individului, frustrări regăsite în personaje ca un paralizant ce încă mai acţionează după revoluţie, în libertatea haotică a tranziţiei şi posttranziţiei. Frustrările sunt cele care ne fac să iubim atât de mult Vestul! Mesajul este remarcabil redat şi vizual de către scenografa Ina Isbăşescu, alcătuind chiar un comentariu impresionant al obiectelor: în plan secund, două scaune uriaşe, roşii, de o parte şi de alta a mesei-Europa, sub masă încăperea unde fratele şi sora visează la Europa „de pe masă" iar în prim plan două cavităţi ale unui vas uriaş de sticlă, secţionat vertical, sugerând libertatea adusă de tranziţie şi posttranziţie, ambalajul speranţei goale în care suntem captivi. În fundal, un ecran din pânză cu grafii ce sugerează capacele de borcan, emblemă a spaţiului închis – o replică figurativă ce preia ideea din text: omul este un vas de ambalat doctrina comunistă căruia i se pune capac pentru o bună sterilizare, fierbere, conservare, spălare, vacuumare. Aş spune că e un spectacol care taie în carnea încă vie a comunismului şi în carnea Europei pe care o cerşim fără demnitate. Un alt element care dă greutate spectacolului este personificarea mamei-Rusii, o femeie enormă, cu sâni impunători, ascuţiţi ca o armă albă, cu o coafură *Tour Eiffel*, tunică roşie cu epoleţi şi secera şi ciocanul impregnate pe fusta de blugi cu voaluri. Svetlana Friptu, în acest rol, execută un balet al imaginii-vitrină care trebuia să transpară în Vest şi este şi o prezenţă care subliniază, cu umor şi efecte caricaturale, inciziile dure în trecutul ruşinos făcute de cei doi copii, frate şi soră, şi cum au prins ele rădăcini în conştiinţele celorlalte două personaje, la vârsta maturităţii. Cuplul celor doi fraţi, Oana Preda Gheorghe şi Ioan Creţescu impresionează prin farmec, frumuseţe, inocenţă, umorul amar din jocurile lor inventate ca resurse de apărare împotriva ostilităţii unei lumi hrănite cu frică – suplinind rafinat şi aproape insesizabil vârsta reală a actorilor, cu vârsta personajelor. Celălalt cuplu, alcătuit de Ana Maria Ciucanu şi Cristian Gheorghe, este cel care filtrează răul, îl demască, într-un joc de forţă şi vehemenţă dramatică, de sarcasm şi umor violent. Costumele şi machiajul îngroaşă caracterele personajelor revoltate sub presiunea traumelor, stigmatizate de nelipsita cravată de pionier, dar păstrează şi o amprentă vestimentară ce imită Vestul. Europa este văzută, în indiferenţa ei faţă de Estul „sălbatic", şi ca o invazie a E-urilor, prin replica proiecţiei video – un colaj de imagini fragmentate şi sugestive. Deşi personajele nu au replici de dialog, te impresionează felul în care, regizoral, s-a creat o poveste cu logică, un dialog al gesturilor şi expresiei corporale, ca de exemplu: deosebit de inventivă este scena în care fratele şi sora, într-o discuţie despre mama lor, se păruiesc pur şi simplu, în timp ce se întrec unul pe altul în enumerarea calităţilor pe care le are mama lor care lucrează la paşapoarte şi care ajută oamenii să emigreze în schimbul unui preţ „care nu e scump" pentru câtă libertate vinde ea.

Cea de-a doua piesă, *Fuck you, Eu. Ro. Pa!*, este monologul dureros al unei tinere adresat tatălui dispărut. Ea îşi supune analizei reacţiile în anumite situaţii trecute, pentru a evalua atitudinea interumană din societatea golită de personalitate în comunism, lumea în care-a trăit visând la mirajul Occidentului, la întâlnirea decisivă cu Europa, după întâlnirea intermitentă cu ea, atunci când îşi cumpăra de doar şapte ruble câteva dulciuri strălucitoare, cu gust de Europă. Lumea artificială, rece a Europei o dezamăgeşte. Sub pretextul că

nu vrea să ia parte la un concurs de eseuri despre patria-mamă şi că îşi motivează refuzul, tânăra aşază faţă în faţă cele două oglinzi: Estul şi Vestul, problemele lor care traumatizează în continuare destine omeneşti. Şi aici decorul e în acord perfect cu mesajul textului şi chiar îi serveşte conotaţii în plus: două şiruri de bănci de şcoală, modeste, mâzgălite cu şiruri de cuvinte de neînţeles pentru oamenii tranziţiei ca: privatizare, urbanizare, federalizare, globalizare, etc., în mijloc un sicriu în care stă tatăl universal (Lenin) iar în spate tronează harta Europei. Tânăra se află în acelaşi timp în două ipostaze diferite, cea de şcolăriţă care visează la Europa şi cea de femeie tânără europenizată, dedublare ce a fost posibilă prin distribuirea inedită a două actriţe gemene: Cristina Uja şi Lidia Uja. Interesantă şi bine servită această idee regizorală: naivitatea fermecătoare şi totuşi nesupusă normelor rigide impuse liceenei, refacerea episoadelor care i-au marcat copilăria, probează pas cu pas replicile dure prin care tânăra de mai târziu contestă lumea în care trăieşte şi în care nu se recunoaşte. Ambele actriţe realizează un joc temperamental cu măsura de nuanţă necesară care le diferenţiază evoluţia crizei prin care trec. De asemenea este interesantă metafora tatălui cu care tânăra simte nevoia, în sfârşit!, să intre în comunicare: tatăl este chiar tatăl Rusiei, Lenin. Acest tată, deşi este mort, execută un comentariu asupra contestaţiilor aduse: în scurte pauze, personajele tac, în timp ce el bea vodcă, se încalţă, se descalţă, îşi coase ciorapii, îşi taie unghiile, dansează insinuant pe o muzică pop-rock, manevrează cuţitul de măcelar şi-i scoate ficatul liceenei, îl miroase, îl aruncă, apoi se aşază în sicriu ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat – foarte plastic realizat de Aureliu Bâtcă! Acest marş metaforic printr-o istorie încă nestinsă, unde dincolo de Prut oamenii nu ştiu dacă sunt moldoveni sau români, aproape un manifest, chiar dacă scris şi în limba vulgară a străzii – tocmai asta, aş spune, probează sinceritatea lui –, pe care nici nu o mai sesizezi datorită gravităţii mesajului, este un argument al neşansei tinerilor de astăzi care, tot mai mulţi, pleacă din ţară pentru a realiza ceva în viaţă.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galaţi – Fuck you, Eu. Ro. Pa! **Spectacol pe texte de Nicoleta Esinencu. Regia: Alexandru Berceanu. Scenografia: Ina Isbăşescu. Regia tehnică: George Breabăn. I. *Zuckerfrei*. Distribuţia: Svetlana Friptu, Ana Maria Ciucanu, Cristian Gheorghe, Oana Preda Gheorghe şi Ioan Creţescu. II. *Fuck you, Eu. Ro. Pa!*, distribuţia: Cristina Uja, Lidia Uja şi Aureliu Bâtcă. Data premierei: 2 octombrie 2005.**

Mircea GHIŢULESCU

PLOIEŞTI

Teatru muzical la Ploieşti

După *Petrecere într-un pian cu coadă* de Mihai Ispirescu de la Teatrul „Nottara" (într-o inspirată formulă de *music-hall* aplicată de Alexandru Repan), ne-a făcut plăcere să redescoperim Teatrul de Revistă Majestic din Ploieşti, graţie dramaturgului Cornel Udrea care semnează textul spectacolului *Călători în voia sorţii*, alături de Marcela Ţimiraş. Oricât de abil, textul unui spectacol de

revistă nu poate fi mai mult decât un bun pretext pentru performanța muzicală. El este acela care leagă strâns și logic, prezențele muzicale, le provoacă și le justifică. Una peste alta, meritul unui text de revistă este să nu aibă defecte prea mari, între care vulgaritatea este primul. Textul semnat de Cornel Udrea și Marcela Țimiraș nu este unul pudic, dar relațiile dintre bărbat și femei care fac deliciul atâtor comedii, mai mult sau mai puțin muzicale, sunt filtrate prin acel umor secret al lui Cornel Udrea care le face convenabile. Important este că scenariștii oferă un fir narativ conducător. Asistăm la un naufragiu de parodie al unui alt *Titanic* ce devine o *Arcă a lui Noe* plină de speranțe. Dar acest firicel narativ se pierde printre seducătoarele teme muzicale. O suită de finaluri suplimentare se suprapun, încât spectacolul depășește binișor trei ore, riscând să devină sâcâitor. Dar, cum aceste finaluri sunt bine susținute muzical (minus un deplorabil moment de text cu o parodie a Ofeliei), timpul nu a fost pierdut, pentru că muzica a răsplătit imperfecțiunile de construcție. Forța acestui apectacol muzical „pluridisciplinar", un fel de compendiu de muzică ușoară de la tango și blues la rock și *heavy metal* (nu totul a fost cântat pe viu), stă în prezența câtorva soliști cu voci de excepție pe care supraamplificarea spectacolului mai mult le ascunde decât le pune în valoare. Am admirat dramatismul cu inflexiuni preluate de la Celine Dion al Nicoletei Matei (Nico), de tehnica vocală perfect stăpânită a acestei Edith Piaf care este Daniela Răduică, de energia și eleganța dinamică a Laurei Stoica, de detașarea ironică a lui Daniel Iordăchioae sau, dimpotrivă, de implicarea pasională a lui Romeo Zaharia. Ei sunt artiști autentici numai atunci când își folosesc vocea. Pe text sunt ceva „mai" artiști Mirel Mîneru în rolul Căpitanului de vapor și în parodia lui Robinson Crusoe (foarte bine scrisă) dar, mai ales, George Liviu Frâncu, un actor de comedie având în sânge arta improvizației, de o mobilitate inepuizabilă, ceva în genul lui George Ivașcu: un motor comic. Decorul este ingenios, pentru că se adaptează specificului teatrului de revistă care are nevoie de spațiu pentru dans. Ovidiu Pascal inventează un decor care există și nu există, în același timp. O platformă (acționată de un piston) care urcă și coboară, fiind în același timp vasul naufragiat, insula lui Robinson, estradă și arcă a speranței, lasând spațiu corpului de balet Majestic să-și farmece spectatorii. Costumele desenate de Theodora Dinulescu, costisitoare de bună-seamă, păstrează tradiția flamboiantă a spectacolului de revistă, cu accente de un bun-gust desăvârșit în rochiile în verde diafan din final. Nu numai orchestra, ci întreg spectacolul este pus sub bagheta dirijorului și compozitorului Viorel Gavrilă. Un muzician cu un simț perfect al ritmului, mai puțin al cronometrului, dacă ne gândim la lungimea spectacolului. Ceea ce seamănă a paradox.

Teatrul de Revistă Majestic din Ploiești – Călători în voia sorții **de Cornel Udrea și Marcela Țimiraș. Regia artistică și coregrafia: Marcela Țimiraș. Decor: Ovidiu Pascal. Cuplete și texte muzicale: Roxana Popescu. Costume: arh. Theodora Dinulescu. Conducerea muzicală: Viorel Gavrilă. Distribuția (în ordinea indicată de autor): Mirel Mîneru *(Căpitanul)*, Rodica Alexandru *(Văduva)*, Florica Dinicu *(Actrița)*, Mihaela Duțu *(Milady)*, Daniela Răduică *(La Femme Perdue)*, Daniel Iordăchioae *(Miliardarul)*, Romeo Zaharia *(Poetul)*, George Capanu *(Stewardul)*, George Liviu Frîncu *(Emigrantul)*, Daniel Chirea *(Peștele)*, Laura Stoica *(Rocky)*, Petty Mușa *(Sirena)*. Soliști vocali: Nicoleta Matei – NICO, Laura Stoica, Daniel Iordăchioae, Daniela Răduică, Romeo Zaharia, George Capanu, Raluca Drăgoi. Baletul Majestic: Magdalena Soare, Ionuț Măcinic, Oana Dragomir, Roxana Văleanu, Ioana Olaru, Lucian Vasilescu, Georgiana Simion, Florentina Badea, Robert Anton. Orchestra Majestic: Aurel Anastasiu (aranjamente orchestrale), Cristian Florea, Cornel Ștefan, Aurelian Mirică, Ionuț Liță, Laurențiu Malei, Ilie Staniște, Sorin Radu.**

PROIECT D'AYA

Raluca POPESCU

„Nopți de teatru pentru zile mai bune!" Punct și de la capăt

București, 13 septembrie 2005

Luni, 12 septembrie 2005, echipa proiectului „Nopți de teatru pentru zile mai bune!" a ajuns în satul Preluci la școala pe care au dotat-o și la cei 125 de copii care aveau nevoie de ajutor pentru a-și continua studiile.

O parte dintre actorii care susțin Compania de Teatru „D'AYA" și care au jucat pentru această campanie (Adriana Trandafir, Tudor Aaron Istodor, Gabriel Fătu, Andreas Petrescu, Simona Ghita, Ioana Marchidan), regizoarea Chris Simion, reprezentanții Grupului de Presă Cațavencu și ai P&G, ajutați de Shelter Security, au descărcat coletele pregătite pentru fiecare copil în parte și cărțile care au fost achiziționate pentru dotarea bibliotecii școlii. Fiecare copil a primit rechizite, ghiozdan, manuale, teste, imbrăcăminte necesare anului școlar în curs. Împreună cu jurnaliștii prezenți, echipa proiectului a vizitat sălile de clasă proaspăt renovate și dotate cu mobilier școlar (pupitre, catedre, dulapuri. perdele, cuiere, table). Elevii din Preluci au ținut ca înainte de primirea cadourilor, să joace un spectacol de teatru pentru actori.

„Acești copii au nevoie de noi și de acum înainte. Vom face tot posibilul să îi ajutăm în continuare" a declarat emoționată Adriana Trandafir, atât în calitatea sa de director artistic al Companiei de Teatru D'aya, cât și de actriță în cele

două spectacole care s-au jucat în această campanie: *Un spectacol de teatru* și *Scaunele*.

Campania „Nopți de teatru pentru zile mai bune" a fost demarată la inițiativa regizoarei Chris Simion. Motivația ei și a celor care au participat la acest proiect? „Pentru a readuce pe chip zâmbetul unui copil merită să răstorni lumea".

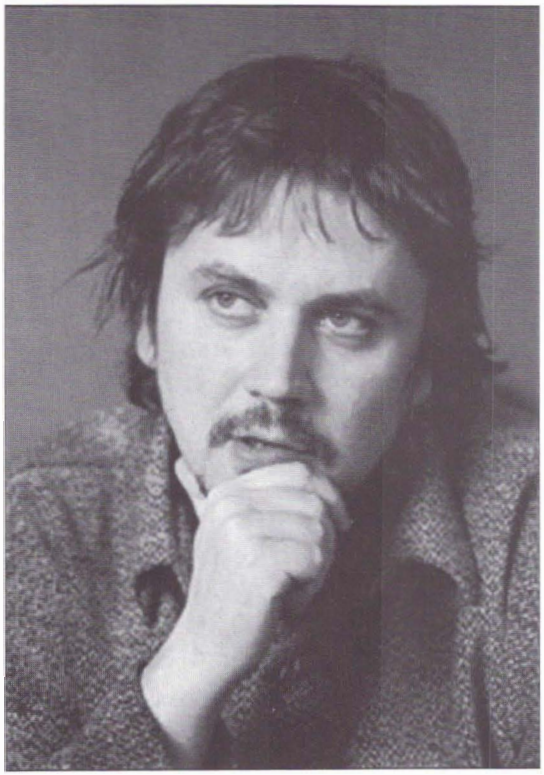
Timp de 2 luni echipa artistică și tehnică de la D'aya s-a mobilizat pentru atragerea sponsorilor și a partenerilor, mergând în ultima parte a campaniei până la pregătirea efectivă a coletelor pentru copii. Între 8 și 11 septembrie, la spectacolele jucate La Motoare, publicul, prezent în fiecare seară într-un număr impresionant, a fost generos nu doar cu aplauzele, ci și cu donațiile. În cele patru seri s-au adunat 28 de milioane lei vechi, bani folosiți la cumpărarea ghiozdanelor și a unei părți din rechizite.

Proiectul „Nopți de teatru pentru zile mai bune!" este susținut de Grupul de presă Cațavencu: Academia Cațavencu, Radio Guerilla, B24 FUN și Idei în Dialog. Organizatori: *Cotidianul* și compania de Teatru „D'aya". Partener media: Realitatea TV. Partener principal: P&G. Parteneri: Humanitas Educațional, Herlitz, CEC, House of Art, Mio Cuore, Shelter Security, System Plus. Proiectul a fost realizat cu sprijinul Ministerului Educației și Cercetării și al Ministerului Culturii și Cultelor, precum și cu ajutorul tuturor acelora care au crezut în această inițiativă, persoane fizice sau juridice și cărora Compania de Teatru D'aya le mulțumește pe această cale.

PROIECT CRAIOVA

Maria SÂRBU

Oskaras Korshunovas vine la Craiova



Aproape de necrezut, dar adevărat. Oskaras Korshunovas va veni în luna aprilie 2006 la Craiova, în cadrul Festivalului *Shakespeare*, cu *Visul unei nopți de vară*. Este o izbândă a lui Emil Boroghină, care a reușit să-i smulgă promisiunea de a accepta invitația în România unuia dintre cei mai în vogă regizori ai lumii, lituanianul în vârstă de 36 de ani Oskaras Korshunovas. Un artist de care „trag" directorii tuturor marilor festivaluri, un regizor pe care și l-ar dori orice teatru. Avignon-ul l-a adoptat, ca pe un copil al său: din 1996, când a participat pentru prima dată la ampla manifestare teatrală, este prezent în fiecare an. A avut chiar și o comandă, pentru ediția 2003, să monteze *Romeo și Julieta* – spectacol cu elogioase critici ce par a nu avea limită.

Visul unei nopți de vară a văzut lumina rampei în 1999 la Vilnius, în teatrul pe care l-a fondat în același an – *Oskaras Korshunovas Theatre*. Spectacolul a fost „plimbat" prin țări străine, obținând premii prestigioase. Korshunovas are la activ montări spectaculoase realizate nu numai în teatrul său, ci și pe diverse mari scene din Europa. Critica, în special cea rusă, i-a rezervat locul de „tânăr geniu" în teatrul lituanian – „geniul permanent" fiind nimeni altul decât marele Nekroshius.

Pentru artistul Korshunovas moralitatea este „terorism". Nu poate trăi în „claustrofobia culturală" prezentă în fiecare țară mică, precum și în țara sa, Lituania. De aceea crede în „comunicare totală", în spargerea tuturor barierelor contextuale tocmai prin specificul limbajului teatral. Un individ ca el, cu o cultură sclipitoare, are chiar rezerve în a se defini. Născut la Vilnius din mamă lituaniancă și tată rus, a vorbit totdeauna două limbi și întotdeauna și-a simțit dualismul. Era mereu între tată și mamă, între două limbi, între diferite religii, cum avea să mărturisească acum un an. Nu e altceva decât „nici rus, nici lituanian, nici protestant, nici ortodox, nici catolic. Nici chiar evreu". Numai teatrul este „unicul loc unde te poți izbăvi de toate acestea". Este Korshunovas și unii dintre noi vor avea norocul să-l întâlnească aici, în România.

NOI IN LUME

Michael BILLINGTON

Un tric magic cu Molière

Nu se întâmplă numai în fotbal ca o victorie renumită să se nască dintr-o înfrângere. Se întâmplă și în teatru, așa cum a dovedit-o extraordinara producție a lui Silviu Purcărete, după farsa scrisă de Molière în 1671, despre un trișor celebru.

La prima vedere se pare că ne aflăm în fața unei piese lugubre, cu standardele ridicate ale teatrului european. Purcărete plasează acțiunea într-o cafenea părăsită, realizată minuțios de Helmut Sturmer, cu praf care se ridică de pe claviatura pianului și scaune înțepenite în piloni în cădere. Totul pare ceva cu totul diferit față de comedia napolitană a lui Molière despre un servitor viclean care șterpelește bani de la doi tați nerozi, ce se opun căsătoriei propriilor copii.

Însă conceptul fabulos al lui Purcărete capătă contur și, treptat, se clarifică: el tratează piesa lui Purcărete nu ca pe o strengărească febrilă, ci ca pe o mărturie filosofică umană. Cheia lui Richard McCabe pentru Scapino constă în declarația sa că „un ordinar m-ar vedea drept Gică contra. Eu m-aș numi artist." Amintind de Orson Welles în Prospero, McCabe pășește pe scenă ca un magician pensionat, într-o ultimă încercare de a restabili ordinea lumii.

McCabe este unul dintre actorii noștri cei mai buni; iar el și Purcărete sugerează faptul că aceasta este o piesă care tratează despre triumful tămăduitor al artistului. Deși tonul predominant este de o melancolie desăvârșită, există și momente de un haz adevărat. În rolul unuia dintre tații ultragiați, Pip Donaghy își descoperă temperamentul vulgar prin sfărâmarea scaunelor în două; pe când, celălalt tată, Steven Beard, își semnalează lăcomia feroce prin a-și stivui în farfurie mâncare cât să sature o armată întreagă.

De remarcat aportul lui Stephen Ventura în rolul amorezului nervos, care-și roade unghiile de emoție, și al Alexiei Healy, ca țigancă, mireasă pasionantă; precum și traducerea lui Jeremy Sams – ironică, ascuțită, vivace. Însă finalul îi aparține 100% lui Purcărete. Nu este primul regizor care salvează piesa lui Molière de la jocul zbenguit; producția recentă a lui Jean-Louis Benoît de la Comedia Franceză este nuanțată cu tonuri ciudate beckettiene. În Scapino al lui Molière, Purcărete realizează portretul vibrant al artistului care se confruntă cu propria efemeritate.

(articol preluat din *The Guardian*, 27 mai 2005)

Traducerea: Cătălina PANAITESCU

DIN LUME

Edinburgh

Cristina MODREANU

Fringe – 2005

Artistul, bătrâna conștiință a societății

Mai multe spectacole decât zile, mai multe tendințe decât spectacole, în general mai mult decât poate fi cuprins în nu foarte multe cuvinte, câte încap într-un articol de ziar. Undeva trebuie, totuși, să consemnezi o parte din cele văzute într-o săptămână la Edinburgh, grație Showcase*-ului bienal organizat de British Council, până nu apuci să uiți detaliile acestei experiențe de viață unice în felul ei. Undeva, cum ar fi într-o revistă de teatru.*

Dacă împărțim teatrul conform celor două mari tendințe înregistrate acum, vom descoperi că „excrescențele" fiecăreia ajung să se întâlnească din când în când, asemeni crengilor a doi copaci aflați unul lângă altul. Pe de o parte, dominant rămâne teatrul de text, cu variantele lui cvasiminimaliste – o tendință clară fiind suprapunerea dintre autorul textului și interpret – pe de alta, continuă cu rezultate uimitoare explorarea spațiilor neconvenționale și legarea conținutului de locul respectiv.

One-man show-ul, marele hit

În primul caz, fie actorul decide, dintr-un motiv sau altul, să-și scrie un text, plecând de la experiența lui de scenă, fie dramaturgul cedează tentației de a urca în scenă pentru a da viață propriului text. Oamenii-spectacol rezultați din această combinație poartă azi nume celebre cum ar fi Tim Crouch sau Mark Ravenhill, iar ineditul prezenței acestor dramaturgi pe scenă – „modă" începută în anii trecuți la Edinburgh și continuată cu mare succes în acest an – atrage publicul în număr la fel de mare ca spectacolele „compuse" după rețeta originală. *One-man show*-urile continuă să fie „marele hit" al *Festivalului Fringe* de la Edinburgh. E în tradiția „off-ului" edinburghez, care a crescut, cum se știe, în jurul Festivalului Internațional de Teatru, ca modalitățile cele mai economice de exprimare prin teatru să fie supralicitate. De altfel, ar fi și păcat să nu se întâmple așa, de vreme ce atât de multe lucruri pot fi spuse sub această formă, cu o eficiență tip „punct ochit-punct lovit".

Mark Ravenhill, de exemplu, cunoscutul autor al pieselor *Shopping and Fucking* și *Some Explicit Polaroids,* a scris, pentru el însuși, *Product,* un text care atinge două ținte deodată: durerosul subiect cunoscut sub numele de cod „nine-eleven" (atacurile din 11 septembrie 2001) și cruda realitate a showbiz-ului care face din orice dramă un mijloc de câștig. Ironia subtilă, dar devastatoare, a dramaturgului se transmite sub forma monologului unui producător de la Hollywood care încearcă să convingă o tânără și frumoasă actriță să joace într-o superproducție, povestindu-i scenariul și jucându-i cele mai importante scene ca să-i arate „potențialul" acestora. Nu e puțin lucru să-l vezi pe Mark Ravenhill imitând-o deopotrivă pe tânăra americancă îndrăgostită de un terorist, dar și pe teroristul cu pricina. Dar când „intervin" și alte personaje, cum ar fi Osama bin Laden, hazul interpretării e deplin. Ca să nu mai vorbim despre „*song*-urile" exemplificatoare pe care le cântă interpretul, tot ca să-i redea actriței – care nu scoate o vorbă, dar are

reacții destul de sceptice – întreaga dimensiune a evenimentului cinematografic ce ar putea fi „stors" din acest „*love story* cu un terorist". Pentru ca impactul să fie deplin, scenariul cu pricina include detalii care accentuează drama: soțul femeii a murit în incidentele din 11 septembrie, iar în telefonul ei încă se mai găsesc mesajele disperate trimise de el; sexul cu teroristul e grozav, așa că femeia e sfâșiată între datorie și plăcere; apartamentul ei devine locul de întâlnire al teroriștilor care plănuiesc un viitor atac; femeia devine și ea, din dragoste, terorist sinucigaș; atacul final – descris secundă cu secundă de Ravenhill – are loc la Disneyland, tocmai pentru ca efectul asupra spectatorilor să fie cu totul devastator, nevoia de sânge a acestora fiind hrănită cu masacrul propriilor progenituri.

Jocul dramaturgului mai spune și altceva, un alt plan al monologului fiind acela al discursului gestual, care ne lămurește cu privire la intențiile lui față de tânăra actriță care îl ascultă. Scenele de dragoste pe care i le povestește sunt un pretext – pentru a o atinge, iar repetarea laudelor la adresa talentului ei sunt rampa pentru o cucerire făcută „pe baze" profesionale, conform unei cunoscute rețete hollywoodiene. Efectul e uimitor: lumea râde din toată inima în ciuda subiectului, iar eliberarea atinsă astfel e o prețioasă dovadă că arta ne poate izbăvi în multe feluri.

Tim Crouch, un alt cunoscut dramaturg britanic, care a venit anul trecut în România să prezinte monologul său, *My Arm,* este unul dintre colegii pomeniți de Mark Ravenhill în debutul spectacolului său, care a luat naștere, după spusele lui, din gelozie pură față de succesul dramaturgilor care au avut ideea și curajul de a-și aduce singuri textele în scenă. Crouch a prezentat și el anul acesta, la Edinburgh, un spectacol în care are nevoie doar de un partener pe care îl ghidează ca pe o jucărie cu telecomandă, schimbându-l în fiecare seară. Ideea e chiar a unei ședințe de hipnoză care dezvăluie gradat tensiunile dintre un tip care a omorât o fetiță într-un accident de mașină și tatăl copilului, care între timp și-a transferat sentimentele față de un copac, în care crede că trăiește spiritul fetei. *An Oak Tree*

(Un stejar) surprinde prin construcția sofisticată, care așază conținutul, povestea, sub mai multe straturi dezvelite treptat, ca și cum ai scoate păpușile rusești una din alta, dar cere întreaga atenție a spectatorilor – pe care riscă să-i piardă pe parcurs.

Deși aflat la prima sa încercare în dramaturgie, actorul Philip Ralph de la „Volcano Theatre Group" a convins multă lume că profesionalismul nu are limite, iar exprimarea prin teatru este condiționată numai de consistența a ceea ce ai de spus. Iar Philip Ralph are foarte multe de spus în *Hitting Funny (Să încerci să fii amuzant)* și e decis să atingă țintele cele mai sensibile. Într-o „ramă" tip *stand-up comedy* actorul atinge subiecte identificabile în jurul nostru, de la moda jeanșilor cu talie joasă, atât de joasă încât lasă la vedere lenjeria intimă, tatuajele, piercingurile înfipte pe unde te aștepți mai puțin, dar și, nu mai puțin, colăceii de grăsime în cele mai multe cazuri. De unde și un îndemn sincer al actorului: „Pentru toate aceste femei am un singur cuvânt: oglindă! Aruncați o privire în ea înainte de a ieși din casă!" Iar „atacul" continuă de la obiceiurile sexuale deraiante ale unora dintre contemporanii noștri până la condiția actorului de astăzi. Limita dintre *show*-ul propriu-zis al comediantului care trebuie să facă lumea să râdă cu orice preț și dezbaterea pe teme actuale este adesea depășită pentru a demonstra că, orice s-ar întâmpla, artiștii trebuie să rămână o conștiință a societății în mijlocul căreia trăiesc.

Individul și numai el, egoista lui autocontemplare, fricile care sapă înăuntrul lui sunt tema unui alt *one-woman show*, și el cu o acompaniatoare. Deși tânără și atrăgătoare – cum ține să precizeze în debutul spectacolului scris și interpretat de ea – Ursula Martinez a început deja să se gândească la bătrânețe și moarte. În loc să încerce să uite de ele și să le dea deoparte, în favoarea unor gânduri mai vesele, Ursula Martinez vrea să ne împărtășească și nouă temerile ei, ca și cum asta ar ajuta-o să le suporte mai ușor. O face într-un spectacol alcătuit din teatru, film documentar, joc de bingo și transmisie video în direct – combinație care se poartă și ea pe scenele de azi. Interviurile cu pensionari care vorbesc – cu mult umor – despre nevoințele, dar și despre bucuriile vârstei a treia (mult mai puține decât primele), repriza de bingo jucată împreună cu spectatorii ca să vedem cu toții cum e să fii pensionar și, mai ales, transformarea tinerei actrițe în dublul său vârstnic prin intermediul unui efect video prelungit apoi cu apariția unei actrițe vârstnice, semănând cu Ursula și îmbrăcată la fel, sunt mijloacele prin care artista care a conceput *show*-ul reușește să surprindă, să amuze, dar și să te facă să meditezi asupra propriei tale întâlniri cu vârsta aceea la care oamenii foarte tineri pur și simplu nu concep să se gândească și de care cei care ating maturitatea încep să se teamă cumplit. Un soi de împăcare cu inevitabilul coboară asupra spectatorilor la final, dar și, mai ales, conștiința acută a importanței zicalei *„carpe diem"*.

Vorbe, vorbe, vorbe...

Majoritatea spectatorilor încă merge la teatru pentru povestea spusă în mod convențional de către actori (eu, una, recunosc, spectacolele de text nu sunt pasiunea mea). Sigur, poveștile s-au mai schimbat și ele, așa încât azi ai toate șansele să urmărești istoria unui cuplu minat de tarele lăsate femeii în copilărie *(The Night Shift – Schimbul de noapte* – de Mark Murphy) sau pe cea a trei prieteni care se regăsesc după o despărțire, doi dintre ei devenind între timp traficanți de droguri, iar cel de-al treilea descoperindu-și homosexualitatea și plecând din orășelul în care trăia tocmai din cauza prejudecăților celor din jur *(East Coast Chicken Supper – Cină cu pui de pe Coasta de Est* – de Martin J. Taylor).

Actualitatea nu este însă singura miză, așa că în programul *Showcase*, organizat de British Council pentru programatori, organizatori și selecționeri de festivaluri din lumea întreagă, au fost incluse și spectacole cu piese istorice

(The Lifeblood de Glyn Maxwell despre Regina Mary a Scoției) sau cu o acțiune atemporală *(The Found Man* de Riccardo Gallgani, subiect plasat într-un sat a cărui liniște e tulburată de apariția unui naufragiat pe plajă). Ceea ce unește toate aceste spectacole este impecabila interpretare a actorilor care își asumă rolurile în deplină cunoștință de cauză, documentându-se în prealabil pentru a fi cât se poate de credibili, fie că au de adus în scenă persoane cu suferințe psihice, minoritari sexual sau personaje istorice. Vorbele, care sunt pentru alții numai bune de aruncat în vânt, au în cazul adevăraților profesioniști ai teatrului o greutate reală.

Spre deosebire de cele din Fringe (printre care se numără și cele pomenite mai sus), piesele din Festivalul Internațional de Teatru sunt prezentate în premieră, festivalul făcându-și un titlu de glorie din a le comisiona și din a produce spectacolele bazate pe ele.

O pasăre neagră

Unul dintre succesele Festivalului a fost *Blackbird* de David Harrower, în regia lui Peter Stein. Abordând spinosul și mult mediatizatul subiect al pedofiliei, *Blackbird* atinge nucleul sensibil al unei relații condamnate de societate, dar care are motivațiile ei profunde. Nimic mai simplu decât să condamni un bărbat matur care a corupt o fetiță de 13 ani, dar când fetița, asemeni *Lolitei* lui Nabokov, e deja aproape femeie, știind prea bine ce face și dorindu-și o relație cu bărbatul respectiv, lucrurile nu mai sunt atât de simple. O lungă ședință de psihanaliză pare conversația celor doi, bărbat și femeie (Jodhu May și Roger Allam) a căror reîntâlnire are loc după zece ani de la întâmplarea care le-a schimbat viața. Încet-încet, piesa rupe văl după văl, tensiunile dialogului dezvăluie tot mai mult din ceea ce i-a legat și îi mai leagă încă pe protagoniști, în vreme ce spectatorii înclină să fie când de o parte, când de cealaltă a „mesei".

O masă lungă este chiar elementul principal de decor, o masă banală, de şedinţe, în jurul căreia se află scaunele, în mijlocul unei încăperi lipsite de personalitate, prin ferestrele căreia vedem din când în când siluete trecând. Suntem într-un birou, dintr-o clădire oarecare, ce ar putea fi plasată oriunde în lumea aceasta mare, loc lipsit de importanţă până în clipa în care bărbatul, care lucrează aici, îşi întâlneşte trecutul în persoana tinerei femei, fetiţa pe care a sedus-o. Dacă el a încercat să uite, schimbându-şi numele după detenţia la care a fost obligat şi construindu-şi o familie, ea nu a putut face la fel, în loc de asta strângând o doză bună de ură şi dorindu-şi tot mai mult răzbunarea. Cel puţin aşa spune, fiindcă realitatea pare să fie alta, cel puţin în lumina finalului spectaculos gândit de regizorul Peter Stein, care a mutat toate accentele textului, propunând o încheiere în coadă de peşte, adică mai apropiată de ceea ce se întâmplă în viaţă.

Pentru că, la final, după ore de convorbire, când tânăra femeie este aproape convinsă că bărbatul din faţa ei chiar a iubit-o pe ea şi numai pe ea, nefiind un „iubitor de copii", în încăpere intră o fetiţă. E prea mare ca să fie a lui, dar îi spune tată şi se apropie de el cu gesturi tandre, după cum se vede, obişnuite între cei doi. Îl caută, îi spune că mama ei aşteaptă jos, iar bărbatul profită de ocazie ca să fugă de tânăra femeie. Prinzând din aer ceva în neregulă în relaţia dintre cei doi, aceasta îi urmăreşte, iar decorul se schimbă rapid, uluitor, transformând-se într-un colţ de parcare unde apare chiar o maşină demarând, în faţa căreia se aruncă urmăritoarea. Ultima scenă ţine mai mult de registrul cinematografic decât de cel teatral: bărbatul se dă jos din maşină, are loc o luptă între cei doi până când, epuizaţi, cad unul lângă altul şi, în timp ce luminile se sting, mâinile lor se întind pentru a se atinge.

Construit cu minuţie şi cu o ştiinţă a detaliului ce face convenţia să treacă drept semnificativă extracţie din realitate, spectacolul e un exemplu de punere în valoare a unui text fără nici un fel de îngenunchere a regizorului, care are puterea de a-şi spune propriul punct de vedere – şi o foloseşte excelent – fără a deteriora fragila construcţie dramaturgică. Dramaturgul merită toate aprecierile fiindcă, asemeni romanului lui Nabokov, textul reuşeşte un lucru fascinant: să prindă în cuvinte deopotrivă abjecţia, dar şi sentimentele, emoţia, tulburarea unor personaje care seamănă teribil cu fiecare dintre noi înşine. Efectul asupra publicului: o admiraţie asemănătoare celei cu care priveşti o bucată de chihlimbar în care a fost fixat un gândac, transformată de cineva într-o superbă bijuterie.

Pe covoraşul de rugăciune

Un alt text, comisionat şi produs de Festivalul de Teatru de la Edinburgh, în colaborare cu Birmingham Repertory Theatre, s-a situat într-o şi mai strictă actualitate: *Prayer Room* e povestea unei mici comunităţi dintr-un liceu în care învaţă tineri de religii diferite. E o reflecţie în mic a conflictului care a aruncat în aer lumea în ultimii ani: religia devine un pretext pentru violenţă, ură şi răzbunare, iar sfârşitul nu mai are nimic de-a face cu un *happy-end*. Camera de rugăciune din liceu e împărţită între creştini, musulmani şi evrei, ultima religie fiind reprezentată de o singură credincioasă. Timpul e împărţit în funcţie de numărul de „practicanţi", iar când fetei i se alătură încă un credincios, echilibrul precar ce se păstrase până atunci se strică definitiv. Înfruntarea, cum vom afla, nu are loc numai „de dragul religiei ", ci mai ales din motive personale, tânăra evreică vrând să se răzbune astfel pe directorul liceului care a luat locul tatălui ei, consolându-i mama după moartea acestuia. Din nefericire, conflictul se sfârşeşte cu uciderea accidentală a unuia dintre elevi, evident, unul dintre puţinii care nu aveau nici o vină, ba mai mult, a celui mai simpatic dintre ei.

Textul dramaturgului Shan Khan, un musulman născut în Scoţia şi stabilit acum la Londra, are o savoare ce vine din combinarea termenilor religioşi cu cele

mai colorate expresii din jargonul străzii londoneze, aşa încât combinaţii de tipul „Fucking Jesus“ apar o dată la câteva vorbe. Regizorul Angus Jackson a alcătuit o distribuţie excelentă, accentuând „culoarea“ personajelor printr-un comportament adecvat. Interpretul lui *Bunce* (Jimmy Akingbola), băiatul de culoare care va fi ucis din greşeală, are gestica unui *rapper* de cartier şi o foloseşte nu pentru a-şi însoţi „cântările“, ci pentru a-şi spune părerile despre religie, ceea ce creează un efect paradoxal. Autenticitatea acestui discurs nu distruge nimic din „misterul“ religios, ci dimpotrivă, apropie subiectul de sufletul fiecăruia dintre noi, îi sporeşte valoarea, integrându-l în existenţa de fiecare zi.

Spaţiul care vorbeşte

Am fost surprinsă să văd la Edinburgh spectacole în care elementul spaţiu era complet ignorat, cum se întâmplă în cazul multor spectacole de pe scenele româneşti. Ba mai mult, spectacole în care conţinutul era vizibil în contradicţie cu forma în care era aşezat, cum se întâmpla, de exemplu, în cazul spectacolului *Prayer Room* jucat în sala mare a Teatrului Royal Lyceum, clădire cu o arhitectură victoriană (construită în 1883) şi interioare fastuoase. Nici o legătură cu spaţiul contemporan – clădirea unui liceu obişnuit – în care se petrece acţiunea respectivă. Fie că stucaturile îţi iau ochii, împiedicându-te să urmăreşti ce se petrece pe scenă – fiindcă e greu să fii în două dimensiuni diferite în acelaşi timp – fie că încărcătura istorică a textului e contrazisă de detaliile contemporane ale spaţiului în care este el jucat, efectul e la fel de neplăcut.

Se pare, însă, că, la Edinburgh mai mult decât oriunde altundeva, raţiunile comerciale primează, aşa încât mai multe companii sunt nevoite, dacă vor să fie în Fringe, să joace în spaţiile pe care şi le pot permite, „uitând“ ce efecte pot avea acestea asupra conţinutului pe care l-au construit cu atâtea eforturi.

Când, dimpotrivă, spaţiul este în acord perfect cu demonstraţia, efectul e incomparabil mai puternic. Aşa se întâmplă cu *Don't Look Back (Nu te uita înapoi!)*, memorabila producţie a Companiei DrimThinkSpeak din Brighton, creată special pentru New Register House, considerată „Depozitul scoţian al dosarelor pentru naşteri, morţi şi căsătorii“, care va împlini anul viitor respectabila vârstă de150 de ani.

Nu te uita înapoi!

Somnul ca o moarte. Tăcerea, absenţa luminii, apoi revenirea ei cu o brutalitate care doare. Teama că totul e lipsit, de fapt, de sens, o teamă concretă. La fel de concretă precum anunţurile de deces decupate din ziare, risipite pe jos într-un ungher. O casă întreagă, cu câteva etaje, plină de dosare de stare civilă, strânse de 150 de ani încoace. Ce loc mai bun decât acesta se poate substitui Infernului pe care Orfeu trebuie să-l străbată pentru a o găsi pe a sa Euridice? Destine de oameni strânse în rezumate pe pagini de hârtie pe care se adună praful, înşirate pe rafturi şi rămase neatinse de decenii. Câtă tristeţe în uitarea la care suntem condamnaţi şi de care nu ne eliberează decât dragostea cuiva care ne ţine minte, care are nevoie de noi, într-un fel sau altul!

Spectatorii intră numai câte trei. Încep prin a fi uniţi de aceeaşi teamă de necunoscut. Sunt lăsaţi în întuneric o vreme, până când un sforăit îi anunţă că nu sunt singuri. La lumina unei veioze, un funcţionar al infernului de dosare, pe care îl vor străbate mai apoi, joacă rolul luntraşului Caron, le spune foarte puţine despre ce îi aşteaptă şi le dă câte un număr ce trebuie păstrat. Urmează o călătorie în necunoscut, o completă abandonare de sine, aşa cum în viaţă nu ai prea des curajul să încerci. Străbaţi holuri lungi în care imagini ţi se fixează pe retină: o masă de nuntă abandonată poartă pe ea povara trupului unei femei din care

sufletul şi-a luat zborul, strecurându-se printre ziduri, lăsând în urmă o lipsă dureroasă pe care iubitul nu o poate suporta. Încet, încet devii tu însuţi un Orfeu care caută, care îşi înfruntă condiţia de muritor, uitând unde se află şi continuând, cu orice preţ, călătoria la finalul căreia va afla ceva mai multe despre el însuşi.

„Sunt multe spirite care dorm pe aici", spusese Caron, la intrare. Ele apar de niciunde, la capătul unei scări, pe scaunul din faţa unui birou, moţăind pe un scaun într-un ungher puţin vizibil. Chiar dacă nu se mişcă, le simţi imediat prezenţa, ţi se pare că eşti urmărit permanent pe sub genele întredeschise. Toţi poartă costume de epocă, unii au joben, alţii mânecuţe negre şi perciuni de funcţionar victorian. Timpul este infernul nostru. Pricepi cel mai bine abia când te întorci, sub o formă sau alta, în timp.

Mergi, urci scările, simţi apăsarea prafului strâns în dosarele de pe rafturi, găseşti în câte un cotlon o mică „instalaţie" care te emoţionează: câteva siluete minuscule, asemeni figurinelor cu care copiii îşi duc războaiele lor imaginare, poartă povara unui sicriu, înaintând în fascicolul de lumină aşezat razant, pe podea. Ceva mai încolo, un grup similar se luptă cu zăpada cernută de o siluetă albă. E o femeie zâmbind ca şi cum ar juca un mic joc de salon. E acelaşi cortegiu care apare la începutul călătoriei într-o proiecţie video: uşile mai multor încăperi se deschid şi câţiva oameni poartă sicriul în care se află, probabil, Euridice. Ceva mai târziu, tot în spaţiul virtual, vedem apa şi o luntre purtând trupul lui Euridice în rochie de nuntă. O regăsim prizonieră într-o machetă de decor, aninată în mijlocul rafturilor. Proiecţia chipului ei îndepărtându-se îţi lasă un gol în suflet, pentru ca mai apoi dimensiunea video să fie unită cu cea reală în modul cel mai neaşteptat. Eşti invitat de un alt „spirit" să urci într-un lift, care opreşte mai întâi pentru a-şi dezvălui propria imagine, în locul ieşirii fiind plasată o oglindă. În spatele ei, adică al imaginii tale, apare apoi silueta aceleiaşi femei pe care ai urmărit-o, de fapt, prin toate aceste culoare şi cotloane.

Iar călătoria nu s-a terminat. Nici măcar atunci când ajungi într-o intersecţie de drumuri în mijlocul căreia cântă un violonist, nici acolo unde te întâlneşti cu propria moarte prin intermediul camerei de luat vederi peste care cad bulgări de pământ, nici măcar atunci când, ajuns la ultimul etaj, sub cupola maiestuoasă a clădirii victoriene, priveşti în jos unde un grup de funcţionari, şi ei cu feţele de un alb cadaveric, se opresc din munca lor de furnici neînsemnate şi, la sunetul unui clopoţel, te privesc cu toţii în acelaşi timp, cu o intensitate ce constituie ea singură un mesaj.

Poţi să-l interpretezi cum vrei: eu una am simţit că trebuie să fug de-acolo, ca dintr-o închisoare. Era ca şi cum ei mi-ar fi amintit că sunt liberă, că trebuie să profit de timpul rămas, că nu e bine să te laşi înşelat de promisiunea zilei de mâine, fiindcă nu avem nici o garanţie că ea va exista. O privire ca un îndemn. Pentru mine, acesta a fost sfârşitul spectacolului, chiar dacă a mai urmat apoi ieşirea propriu-zisă, înmânarea numărului „de ordine" şi o nouă aşteptare în întuneric, un întuneric tulburat numai de foşnetul unei rochii de mătase, apoi de iluzoria apariţie a aceleiaşi femei, ce părea să-şi ia rămas-bun.

Ajuns afară, primul lucru pe care îl faci e să respiri până când plămânii nu mai suportă atâta aer, să priveşti în jur ca să te asiguri că „spiritele adormite" au rămas la locul lor, să te bucuri până şi de ploaia nehotărâtă, tipic scoţiană. Am înaintat pe drumul marcat de lumânări aprinse fără să mă uit înapoi – aşa cum îţi venea să faci mereu atâta timp cât te aflai înăuntru – şi plină de recunoştinţă.

La fel ca Orfeu, chiar dacă mă întorceam singură din „Infern", călătoria mă învăţase cât de important e să-ţi trăieşti timpul dat. La asta mă gândesc, mai mult decât la orice altceva, de când am părăsit oraşul teatrului – Edinburgh.

Mircea GHIȚULESCU

Casablanca

Teatru studențesc

Casablanca nu mai este o legendă cinematografică decât pentru străini. În realitate este un mare oraș, cu o populație de două ori mai mare decât a Bucureștiului, port important pe coasta de nord-vest a Africii, și centru comercial cu aer de metropolă cumpătată. *Café de France* din celebrul film al lui Michael Curtiz, cu Ingrid Bergman și Humphrey Bogart nu mai există, dacă a existat vreodată. Pe locul ei s-a construit un modern hotel *Hyat*, care a conservat, la parter, barul legendar în reconstituire fidelă. Doar turiștii sunt mereu în căutarea legendei, indigenii își văd de treburile lor, ca și când filmul n-ar exista, dar răspund comprehensiv când ceri detalii care să-ți satisfacă setea mediocră de realism. Pentru că nu avem nevoie numai de legende, ci și de realitatea din care s-au născut, pe care s-o pipăim cu degetele și să ne scriem numele pe ea ca orice turist care se respectă. Orașul este într-adevăr legendar, dar nu datorită celebrului film, ci vitezei cu care mica așezare cu numele Anfa din anii 1900 a devenit, în mai puțin de o sută de ani, marele oraș *Casa*, cum prescurtează marocanii. În locul unui festival cinematografic care să omagieze legenda, intelectualii orașului (Facultatea de Litere și Științe Umaniste a Universității „Ben M'sik" din Casablanca și Universitatea „Hassan al II-lea" din Mohamedia, un orășel aflat la treizeci de kilometri) se încăpățânează să construiască în fiecare an **Festivalul Internațional de Teatru Universitar** (FITUC), ajuns la a XVII-a ediție (2–10 septembrie). Este prezentă și România cu un spectacol de teatru-dans, în tradiția Pina Bausch, după *Trei surori* de Cehov, pregătit de Uray Peter (*Paleur magnifique*, Casa de cultură a studenților din Cluj-Napoca) și, *hors concours*, *Doi pe o bancă* de Aleksandr Ghelman, în regia lui Zoltan Shapira din Suedia (Teatrul „Elvira Godeanu", Târgu Jiu) între echipe de variate calibre, cel mai adesea decalibrate, din Africa și Europa: Maroc, Tunisia, Portugalia, Spania, Slovenia, Olanda, Suedia. E necesară multă indulgență: cele mai multe sunt grupuri de studenți care s-au hotărât să facă teatru de capul lor, fără o îndrumare profesionistă. Pentru francofoni, Marocul oferă marele confort de a te înțelege cu toată lumea. Majoritatea marocanilor vorbesc bine franceza pe care o folosesc, uneori, în conversația dintre ei în locul limbii arabe marocane, probabil pentru a delimita noțiunile mai confuze. Cu cele cinci rugăciuni ale Muezinului – dintre care una, „criminală", între patru și cinci dimineața, litanii ascendente care îți dau fiori pe notele de sus – te obișnuiești după primele trei zile. Confortul crește pe măsură ce descoperi prezențe românești, unde altundeva decât la bazarul Medina Veche unde se întâlnește toată lumea cu toată lumea. O marochinărie se numește „La Costică și Vasile". Negustorul ne spune că are mulți clienți români printre „vaporeni", diplomați și turiști. Pe străzile din Casablanaca nu este o surpriză să vezi o *Dacie Solenza* sau *Logan*, iar pe autostradă câteva stații de benzină Petrom. Cine s-o fi îmbogățit din această afacere? Regizorul Messaoud Bouncine din Rabat, membru al juriului, cu un doctorat în teatrologie obținut la Universitatea Națională de Teatru și Film din București, ridică la maximum confortul de a fi la Casablanca pentru că vorbește bine românește. El ne revelează faptul că limba arabă are tot atâtea dialecte câte

țări arabe există, așa cum limbile romanice au derivat din limba latină. Are preocupări de etimologie, poate de pe vremea când învăța românește la București, și ne pune la dispoziție o listă lungă de cuvinte românești care vin din arabă între care **cizmă**, **hal** (din expresia „în ce hal ai ajuns!") și multe altele, primite, probabil, prin filieră turcă. Anissa Derrazi, președinta juriului, profesoară și traducătoare de teatru, are o franceză remarcabilă. A stat treisprezece ani la Paris, a studiat cu Georges Banu, despre care vorbește cu entuziasm, și se gândește să traducă în arabă o piesă de Matei Vișniec, pe care îl admiră pentru că sună foarte bine în limba franceză. „Dar în românește ?" – ne întreabă. „Cred că Matei Vișniec sună bine în orice limbă, acesta este însuși secretul lui", găsim noi răspunsul convenabil. În Maroc, problema teatrului rămâne controversată. Se pare că regele Hassan II a interzis teatrul care i se părea subversiv. După o altă versiune, a tăiat subvențiile din cauza lăcomiei oamenilor de teatru din generația vârstnică. Coloniștii francezi au lăsat, ca și în Vietnam, baza materială necesară unei culturi teatrale, dar, de exemplu, vechiul teatru din Casablanca a fost demolat. Dar, de vreme ce FITUC a ajuns la a XVII-a ediție, trebuie să presupunem că există în Maroc forțe culturale care militează pentru un teatru național competitiv. Există frumoase clădiri destinate teatrului, dar nu și trupe permanente. Recordul este ținut de Mohomedia, orașul în care s-a construit o superbă clădire, cu toate dotările posibile, inclusiv tehnica de scenă, care nu a fost încă inaugurată fiind foarte rar folosită. Oricum, lucrurile sunt în plin proces de schimbare. Partea bună este că s-au introdus ore de teatru în învățământul universitar, astfel că am urmărit viitori medici sau juriști jucând pe scena mică a teatrului înainte de a juca pe scena mare a vieții. Ca pretutindeni, teatrul studențesc încearcă „să descopere roata" și această străduanie se află, dintotdeauna și pentru totdeauna, între sublim și ridicol. Că lucrurile se află la început de tot îți dai seama după caracterul pronunțat militant al acestor spectacole, cu mesajul la vedere asemenea unei lecții pentru școlari, după abuzul de ilustrație muzicală care înăbușă orice inspirație actoricească și după frecvența corurilor de voci care psalmodiază replicile cu și fără rost. Dar maladia cea mai gravă a teatrului de amatori rămâne, pretutindeni, tendința de a imita profesioniștii. Este ceva ca în teatrul școlar de la noi când fetele (care au prin firea lor o atracție mai mare pentru scenă, derivată din instinctul natural de a se expune), îndrumate de profesoara de română își pun barbă și mustăți ca să joace personajele din *O scrisoare pierdută*. Este cazul studenților tunisieni grupați sub denumirea Théâtre Al Amalain care au jucat o adaptare după *Doamna Ministru* de Branislav Nușici. Regizorul Khlid Chenan a mers atât de departe cu travestiurile anapoda, încât actorii deveneau caricaturile propriilor costume, ceea ce căpăta aparența de stil naiv. O impresie puternică și rezultate neașteptat de bune au lăsat cele trei trupe din Maroc care au încercat „să inventeze roata" pe texte de Shakespeare. Regizorul Abdelfattah Sarsar a lucrat cu studenții de la Facultatea de litere a Universității „Ben M'Sic" din Casablanca, o adaptare după *Macbeth* cu foarte puțin text, dar a creat o amosferă plină de mister și violență. Glumind cu profesorul și dramaturgul algerian Mohamed Ali Chicha, de la Universitatea din Biskra (și el membru al juriului), spuneam că, pentru marocani, cel mai potrivit text shakespearian ar fi *Maurul din Veneția*. Nu a trecut decât o zi și am văzut un *Othello* foarte rezonabil, interpretat de studenții de la Facultatea de Științe Juridice din Mohomedia (regia: Rida Ben Azouz). Surpriza shakespeariană cea mai plăcută a venit din partea echipei de teatru a Facultății de Științe „Ain Chok" din Casablanca. Regizorul Abdelmajid Makhoukh a alcătuit un

colaj de texte shakespeariene *(Diwan El Ghabria)* pe tema regalității efemere, având ca element de legătură pe Richard al III-lea. Un spectacol ritual foarte îngrijit, solemn și tragic, în care studentul Hadad Hayat *(Richard)* a probat o certă vocație pentru teatru. Beneficiind de un decor magic (totemuri și măști rudimentare, făclii de cavernă) dar, mai ales, complet și relevant în comparație cu improvizațiile scenografice din celelalte spectacole, *Diwan Al Ghabria* a obținut Marele Premiu. Un premiu obținut la mare concurență cu *Contre-pitre* sau *Intrarea clovnilor*, un foarte frumos text scris de Helene Parmelin (asemănător în oarecare măsură cu *Angajare de clovn* de Matei Vișniec) și jucat cu umor și gravitate de Tina Hribar (Premiul pentru interpretare feminină) și Miha Pohar de la Universitatea din Ljubljana (Slovenia). Un spectacol de o veselie suspectă și amenințătoare despre *omul clovn.* În acest context, Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu, cu spectacolul *Doi pe o bancă* de Aleksandr Ghelman în regia lui Zoltan Schapira, (regizor român din Suedia, mereu mai prezent pe scenele noastre) a obținut în unanimitate Premiul de onoare al FITUC. Publicul și oamenii de teatru marocani și străini care l-au vizionat au urmărit cu multă atenție această poveste de dragoste dintre un mincinos romantic (jucat cu aplomb de Marian Negrescu) și o femeie nu mai puțin romantică ce abia așteaptă să fie mințită, rol în care se distinge prin fragilitate Rodica Adriana Gugu. Zoltan Schapira a introdus acest bărbat, care obișnuiește să uite femeile pe care le iubește, într-un purgatoriu din care va ajunge fie în rai, fie în iad. Spectatorii au apreciat armonia interpretării, iar un domn în vârstă a declarat la ieșire că nu a mai văzut de mult „teatru adevărat" la Casablanca. Se referea, desigur, la acea manieră pierdută în „teatrul modern" de a da expresivitate unui text. Studenții din Cluj-Napoca au reinventat acel teatru al surdomuților, care este teatrul-dans. *Paleur magnifique* (Premiul pentru coregrafie) reduce piesa lui Cehov la o suită de mișcări convulsive, fracturate și lupte corp la corp. Problema este dacă preferi un Cehov cu text sau te mulțumești doar cu subiectul piesei povestit prin pantomimă coregrafică. Meridionali, marocanii sunt înnebuniți după muzică și zgomot, atât pe scenă cât și în viața de toate zilele. O bună parte dintre spectacolele studențești au fost cântate și strigate, iar mesele de prânz și cină au fost coșmare sonore pentru cei care nu foloseau tăblia mesei pe post de compartiment de percuție al unei orchestre de *hard rock.* Publicul spectacolelor de seară – adolescenți care se aflau, poate, pentru prima dată la teatru – aștepta scenele de întuneric ca să se defuleze strigând și fluierând, aplaudând anapoda și râzând fără rost. „Faptul că îi deranjează pe actori, îi excită", observă judicios Anissa Derrazzi. Pentru că nu ne-am debarasat încă de „complexul Dinicu Golescu", extaziat de călătoriile sale în Occidentul apropiat, ne dăm seama că oricât ar părea de ciudat, Marocul a ajuns înaintea noastră în ... Europa. Stau mărturie autostrăzile și urbanismul îngrijit al mediului. De ce nu sunt bogați toți marocanii (sunt în Casablanca, asemenea Bucureștiului de tranziție, zone rezidențiale cu vile de lux pe străduțe de vis cu palmieri și portocali) rămâne o enigmă. În 1956, ei s-au mutat din colonialism în dictatură regală. Ilustrul Hassan al II-lea, a lăsat urmele unei dictaturi de tip marquesian. El a construit la Casablanca, pe malul Atlanticului, cea mai mare moschee din lumea musulmană care îi poartă numele, probabil pentru că el era unul dintre infinitele chipuri ale lui Allah. O construcție gigantică, un sfert pe uscat și restul pe apă, în care încap 2000 de credincioși. Colonialismul, dictatura și sărăcia determină atitudini de stânga. Simți că marocanii de rând visează redistribuirea bogăției și îi urăsc pe învârtiții care trăiesc în palatele somptuoase ascunse în grădini tropicale.

„Iată casele burghezilor" scrâșnește o doamnă nonconformistă din lumea artistică. Poartă spre Lumea Nouă cu o plajă de sute de kilometri la Atlantic și alte sute la Mediterana, Maroc putea fi un paradis turistic. Este adevărat, Jean-Paul Belmondo și-a construit cândva o vilă la Marrakesh, poate sunt de aflat și alte detalii, dar litoralul marocan nu a devenit un loc de vacanță monden și exclusivist. Poate fi de vină și o anumită gamă, nu foarte largă, de restricții islamice care nu se potrivesc cu o vacanță americană. Comunicativi și săritori la nevoie (un vânzător își părăsește prăvălia și ne conduce până la intersecție, ca să înțelegem mai bine unde se află hotelul Al Mounia), marocanii devin alți oameni când se dezlipesc de pământul țării. Avionul care ne transportă la Milano este ocupat în cea mai mare parte de femei marocane cu doi trei copii în jurul lor și altul la sân. Privirile lor sunt, în același timp, hărțuite și vindicative: mame care își apără puii. Nu mai sunt marocanii pe care i-am cunoscut la Casablanca. Au devenit emigranți în clipa când au pășit în avion.

Elena Maria ȘORBAN

Madeira

Șocul te(hn)ologic și alte impresii

Viața teatrală a insulei Madeira (teritoriu autonom al Portugaliei, la 800 km SV de Europa) este, din perspectiva actualei stagiuni, destul de dinamică. Ce am văzut poate fi pus sub semnul *Parodiei. Rometa și Juliu* (v-ați speriat citind titlul?) este exact ceea ce pare: o inepție. Oare copiii, cărora le este destinată producția companiei Teatro Experimental de Funchal (TEF), vor ajunge sa fie curioși să cunoască originalul, pornind de la aceasta versiune? Greu de sperat... De distrat, s-au distrat copios, alături de eroii care jucau beyblade și escaladau balcoane în drum spre *happy end.*

Flautul fermecat de Mozart, spectacol pentru copii, realizat de instituția numită Cabinetul Coordonator pentru Educația Artistică – impresii mixte. Tăieturi explicabile, dar și un adaos greu de acceptat. Proza piesei mozartiene *Directorul de teatru* – cu intenția de a implica publicul în ideea unei anume „let's make an opera" – totuși nu s-a integrat firesc. Și niciodată nu mi-aș fi imaginat o operă de Mozart cântată cu microfoane...

Tot cu microfoane, însă mai plauzibil, *Candide* – musical de Leonard Bernstein, după Voltaire. O partitură suculent neoclasică a spiritualului dirijor american. MADS – Madeira Amateur Dramatic Society – a oferit cea mai profesionistă producție pe care am văzut-o pe insulă, în regia lui Ray Jeffery, în colaborare cu Orchestra Clasica Madeira, dirijor Rui Massena.

Despre spectacolele muzicale menționate vom mai auzi, fiindcă se vor relua în stagiunile următoare, pregătind de pe acum, semicentenarul capitalei madeireze, Funchal (1508–2008).

Cea mai puternică impresie mi-a făcut-o însă piesa de teatru *Șocul te(hn)ologic,* cu Companhia de teatro Madeira (sigla: COM.TEMA). Textul spumos

– de Nuno Morna şi Pedro Ribeiro, care mai semnează producţia şi regia – a parodiat liturghia catolică, transpusă în cibercontext. În secolul XXII, Creaţiunea este reinterpretată ca fiind înfăptuită pe calculator, Genealogia enumeră vipurile secolului XX, Ultima Cina este consumată în câteva secunde de lăcomie animală, iar pe post de demon stă virusul...

Şocul te(hn)ologic poate fi privit drept caricatura habitusurilor religioase, dar şi ca semnal de alarmă asupra pericolului real al „tehnologismului" ca viitoare „religie" idolatrică...

Din punct de vedere scenic, m-a deranjat excesul de ecranizare a scenariului, proiecţiile fie dublând pleonastic secvenţele *live* (momente din *Creaţiunea*), fie înlocuind total jocul direct (scenele cu demonul). Dicţia (clară şi la nivelul meu de auditor, având mai puţin de un an de limbă portugheză) şi dinamismul actoricesc al celor patru protagonişti au fost la înălţime. În ansamblu, rămâne ideea cvasiimprovizatoricului, pe filiaţia dintre ludicul medieval şi divertismentul televizat.

Cum şi unde se formează actorii Madeirei? Fie că vin de pe continentul european (mai rar), fie sunt formaţi la Conservator – secţia de teatru, trei ani, cu statut de şcoală profesionistă. O pot frecventa tinerii cu minim 9 clase, fiind susţinuţi chiar prin burse şi locuinţa gratuită, după cum afirma prospectul. (Ar fi interesant să reuşesc să cercetez mai multe despre funcţionarea instituţiei...)

Odată profesionalizaţi, actorii lucrează intens. Şi la TEF, şi la COM.TEMA, piesele sunt pregătite în 2–3 săptămâni, după care urmează 20–30 de spectacole (unul sau două pe zi). La TEF (cu sediu stabil), piesele se schimbă cam la şase săptămâni. Compania COM.TEMA menţine mai mult timp câte o piesă, prin turnee. Edificiul Teatrului „Baltazar Dias" din localitate (construit în 1888) nu are trupă proprie, ci găzduieşte manifestări teatrale şi muzicale (aici au fost şi *Flautul,* şi *Şocul)* – mai nou, fiind concurat noul Centru de Congrese *(Candide).*

În cazul spectacolelor muzical-scenice menţionate, realizatorii (profesionişti, studenţi, amatori) provin din locuri diferite, s-au reunit doar pentru punerea în scenă, apoi îşi continuă fiecare traseul.

În ambele situaţii, se simte importanţa banilor din vânzarea de bilete (de obicei, preţ unitar, între 7 şi 10 Euro; grupe de elevi, 2,5 fiecare bilet). O afirmă mai ales ritmul intens de muncă. Uneori, se simte economisirea prin restrângerea elementelor scenografice (COM.TEMA). Invitaţiile se acordă în cazuri de excepţie, iar intratul „pe lângă" nu se practică... Material, nu este acea lejeritate ca la noi, unde teatrele sunt (încă) subvenţionate de stat. Acea lejeritate benefică pentru calitatea spectacolelor, însa care, uneori, duce la abuzuri... Oamenii scenei din Madeira pot trăi decent numai muncind serios.

M-a uimit, la spectacolele pentru tineret (*Rometa...* şi *Flautul),* organizarea participării elevilor din şcoli. Fiecare clasă din oraş vine cu învăţătoarea (ca la noi, pe vremea comunismului)... Probabil că dacă nu ar fi „obligatoriu", puţini copii ar alege teatrul – având în vedere că fiecare are calculatorul la îndemână: acasă, la şcoală, în cluburile gratuite de tineret din oraş... *(Şocul tehnologic* – o alternativă reală, chiar periculoasă, şi pentru îndepărtarea de teatru! La Lisabona se fac deja cursuri, care costă sute de Euro, cum să îţi aperi copilul de efectele calculatorului...)

Am mai urmărit şi presa. Cele vreo 5 cotidiene şi 2 săptămânale reflectă amplu spectacolele (cam câte 2 pagini, cu multe poze) şi le recomandă cu entuziasm. Critică teatrală nu am întâlnit...

CARTEA DE TEATRU

Anca-Maria RUSU

Dinspre absurd spre tragic

„Teatrul absurdului are, dincolo de o înnoire estetică a dramaturgiei şi a artei teatrale, o dimensiune filosofică, şi astfel el trebuie scos din accidental, din clasa curentelor şi modelor care mimează inovaţia şi filosoficul, parazitând şi periclitând autenticitatea unei creaţii al cărei centru de greutate este *sentimentul absurdului.*" Iată fraza – cuprinsă în *Cuvântul înainte* semnat de autor – care dă cheia de lectură a cărţii lui Constantin Popa, *Teatrul absurdului. Între revelaţie filosofică şi necesitate estetică* (Ed. Junimea, Iaşi, 2005).

Această concluzie asupra dimensiunii filosofice a teatrului lui Eugen Ionescu şi al lui Samuel Beckett trebuie salutată de la bun început, cu atât mai mult cu cât chiar dramaturgii analizaţi au preferat, la un moment dat, să se distanţeze de o perspectivă teoretizantă asupra operei lor. Lucru de care s-au grăbit să profite mulţi comentatori, mulţi creatori de spectacol, a căror viziune artistică s-a mulţumit să apese adânc pedala de accelerаţie a simplei deriziuni, a calamburului imediat, a burlescului facil, ori a grotescului supradimensionat.

Cartea semnată de Constantin Popa are tocmai meritul de a restabili echilibrul subtil dintre filosoficul structural al textelor ionesciene şi beckettiene şi forma estetică novatoare prin care el se exprimă la mijlocul secolului XX, de a demonstra că sentimentul absurdului nu anulează tragicul, aşa cum prea des s-a spus. Formaţia filosofică a autorului – evidentă în fiecare frază – l-a condus spre o serie de concluzii de substanţă care anulează anecdoticul, plasându-i discursul la un nivel de amplă respiraţie culturală, fără sincope, coerent şi lipsit de preţiozităţi academice, în acelaşi timp. Aceeaşi formaţie filosofică îi permite lui Constantin Popa nu doar să preia ideatic formulări ale unor gânditori celebri, ci, mai ales, să intre într-un veritabil dialog cu filosofi, esteticieni şi scriitori de renume, atunci când abordează problematica filosofiei existenţialiste, a iraţionalului, a „omului în criză", „a omului înşelat şi revoltat", a „omului resemnat şi cuminte", a „omului absurd", a „omului religios", a sinuciderii, a divinităţii, a actului creator, a ironiei.

Totul se spune decantat, filtrul personal alege cu maturitate, conducând la observaţii psiho-socio-culturale bine conturate care pregătesc lectura pieselor lui Ionescu şi Beckett, dar şi descifrarea noţiunilor de *absurd* şi *absurditate* Căci istoria imaginii pe care omul şi-a format-o cu privire la univers şi la propria-i articulare la acesta este o permanentă pendulare între doi poli omniprezenţi. Primul constă în perceperea unei construcţii bine rostuite – cosmosul; cel de-al doilea, total opus – haosul, dislocă structuri şi

sensuri. Mişcarea constantă între cele două viziuni asupra lumii, asupra existenţei, în genere, a decurs mereu din tensiunea creată între dorinţa omului de a construi imagini mentale ale realităţii, capabile de a o explica în mod raţional, pe de o parte, şi, pe de alta, necesitatea de a determina dacă (şi în ce măsură) conceptele interpretative astfel formate corespund cu realitatea. Această tensiune a constituit cu siguranţă una dintre caracteristicile vieţii intelectuale ale oricărei civilizaţii, chiar dacă, într-o epocă sau alta, una dintre cele două tendinţe a prevalat în defavoarea celeilalte. Din această perspectivă putem afirma că ideea de absurd nu este doar un fenomen contemporan, ci şi istoric; aceasta cu atât mai mult cu cât, în cele mai timpurii încercări de a explica sistemic şi raţional realitatea, se înfiltrează deja noţiuni ce par a-l pregăti: „Nelimitatul", la Anaximandru, neputinţa omului de a sesiza ordinea, armonia universului, la Heraclit, sfatul lui Democrit de a nu încerca să înţelegem totul, concluzia lui Protagoras, conform căreia realitatea obiectivă este mai puţin importantă decât proiecţia ei subiectivă, şi altele.

Termenul de *absurd*, în sine, traversează şi el secole şi civilizaţii, îmbogăţindu-se şi nuanţându-se, de la Cicero, la matematicieni şi geometricieni, de la Sfântul Augustin la Calvin, de la Tertulian la Cotgrave, de la dicţionarele academice ale secolului al XVII-lea la cartea publicată în 1991 de către un filosof ca Jean Martin – *L'absurde* (La Parette, Marseille).

Perspectiva filosofică clar conturată se combină mai apoi fericit cu sensibilitatea creatorului. Constantin Popa, poet şi dramaturg, ştie că orice text este, în fapt, un *intertext*, locul unui schimb constant între o serie de fragmente pe care scriitura le redistribuie în registre variabile, în ecouri, construind un nou text, o nouă dinamică textuală,cu punct de plecare în opere anterioare negate, reluate, în marile întrebări precum „a fi sau a nu fi".

Palierul următor al cercetării astfel constituite se plasează la nivelul pieselor circumscrise teatrului absurdului, al cauzelor filosofice şi estetice ce l-au condiţionat, al contextului cultural-artistic ce l-a definit. După mai bine de o jumătate de secol, fenomenul scenic al anilor '50, numit – în majoritatea studiilor ce i-au fost consacrate – „teatrul absurdului", rămâne o zonă de mare interes pentru cercetătorul care vrea să ajungă la o justă înţelegere a ideii de spectacol, de reprezentaţie teatrală ca artă de sine stătătoare, dar şi pentru obţinerea unei imagini integratoare asupra evoluţiei teatrului contemporan. Complexitatea acestui „fenomen de ruptură" – care, după opinia multor critici ai vremii, ar fi minat, ar fi dezagregat viaţa teatrală (franceză în special) – poate fi lesne dedusă din simpla enumerare a formulelor-definiţii care încearcă să surprindă esenţa pieselor lui Beckett, Ionescu, Adamov, Genet, Pinter, Arrabal, Pinget, Albee, Vian, Mrožek, Havel: *antiteatru*, *teatru de avangardă*, *teatru experimental*, *critic* sau *protestatar*, *metateatru*, *farsă tragică*, *comedie sumbră*, *farsă metafizică*, *tragicomedie modernă*, *teatru al condiţiei umane*, *teatru apocaliptic*, *ateatru* (în sensul în care Claude Mauriac vorbea de *aliteratură*), *teatru de şoc*, *teatru al inadaptaţilor*, *al deriziunii*, *teatru al nonspecificităţii*, *infratragedie*, etc. În pofida conotaţiilor sartriene şi camusiene evidente, sintagma „teatru al absurdului" s-a impus o dată cu publicarea, în 1961, a cărţii semnate de Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd.*

Constantin Popa studiază, în consecință, drumul parcurs de Eugen Ionescu de la amuzament la sentimentul tragic, comentând teme și motive esențiale, precum moartea, noncomunicarea, relația dintre individ și limbaj, impostura, pierderea identității, automistificarea, alienarea, singurătatea, dar și modalitățile proprii scriiturii dramatice „absurde": absurdizarea, straniul, grotescul, șarja conștientă, fantasticul, oniricul, în relație cu tipul de personaj și calitatea conflictelor, în raport cu ideea conform căreia imaginea, vizualul stau înaintea cuvântului.

Capitolul consacrat teatrului lui Samuel Beckett are drept titlu o formulă ce-i surprinde perfect esența: *Existența între jocul de a fi și moarte.* De altfel, capacitatea de a surprinde, în sintagme ori fraze construite cu economie inteligentă, fără arabescuri gratuite, elementele definitorii ale pieselor luate în discuție constituie, indubitabil, una dintre calitățile majore ale acestei cărți, care-i conferă densitate, dar și vivacitate; o vivacitate neregizată, născută firesc și din multiplele întrebări ce punctează demonstrația unui analist „neliniștit".

Autorul Constantin Popa își provoacă cititorul, așa cum actorul Constantin Popa își provoca – acum câțiva ani, la Iași – spectatorul, întruchipându-l tulburător pe bătrânul Krapp din *Ultima bandă.* Atingem aici un punct ce ni se pare decisiv în demersul său: faptul de a judeca o operă dramatică *dinăuntrul* teatrului. Acest atu „se simte" la lectură; omul de teatru își relevă calitatea de profesionist, de receptor avizat al textelor, nu doar atunci când discută despre tehnicile și temele majore ale creației beckettiene, ci și (sau mai ales) când apreciază „matematica artistică" a scriiturii, muzicalitatea sa, zicerea, lupta cu ritmurile frazării, ori impactul și valoarea tăcerii, a nespusului plin de sensuri în așteptare. Excelente ni s-au părut, din această perspectivă, paginile despre piesele lui Beckett *O, ce zile frumoase!* și *Sfârșit de partidă*, pagini scrise cu rigoarea investigației pe text, dublată de emoția conținută, gravă a unei voci făcute parcă să răsune *în* templul Thaliei.

Dar vocea inconfundabilă a lui Constantin Popa are, iată, ceva de spus și *despre* templul Thaliei. Cartea care o poartă trebuie inclusă, credem, în bibliografia obligatorie a oricărui viitor artizan de spectacol „absurd".

Din necesitate estetică. Și spre revelație filosofică.

Roxana CROITORU

Diagnostic clar și netrucat

Oltița Cîntec, critic teatral și de curând doctor în teatrologie, s-a afirmat ca una dintre cele mai pertinente și echilibrate voci în prezentarea fenomenului teatral.

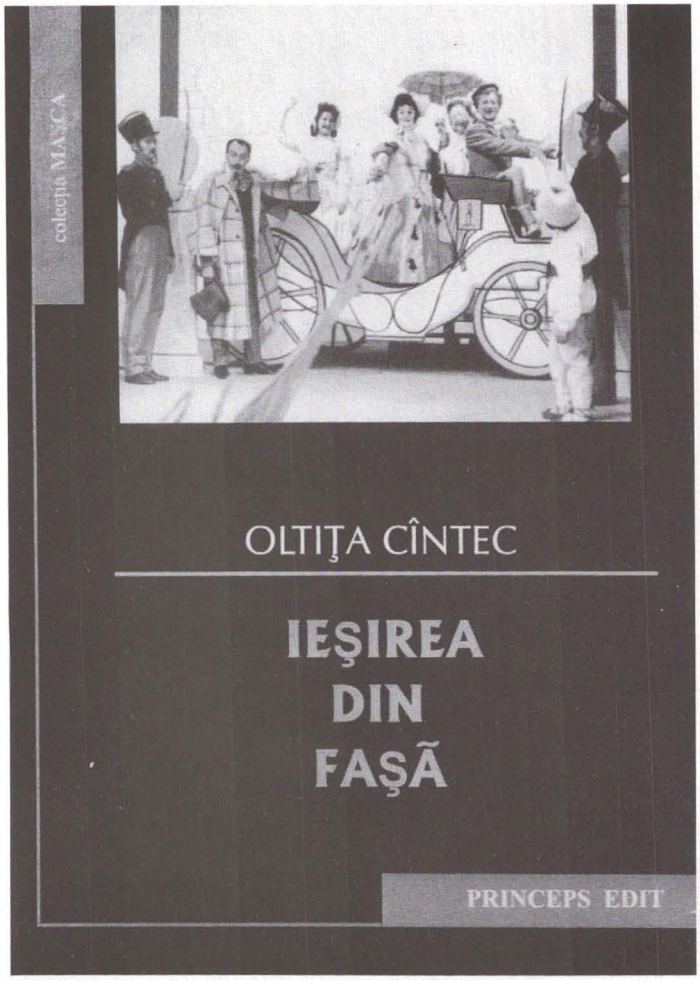
Aflată la a treia carte, ***Ieșirea din fașă***, Iași, Princeps Edit, 2004, după ***Luceafărul '50, o istorie evenimențială*** (distinsă de AICT cu Premiul special pentru cartea de teatru, 2001) și ***Spoturi pe scenele lumii***, 2003, autoarea

urmăreşte cronologic evenimentele majore ale ultimului deceniu teatral din România.

Alcătuită din cronici, eseuri şi studii apărute în revistele de specialitate din Iaşi şi capitală, cartea recompune cu farmec, iubire de teatru şi mai ales claritate şi ştiinţă, mişcarea noastră teatrală de după 1989.

De ce ***Ieşirea din faşă***? Pentru că, aşa cum notează Oltiţa Cîntec, acest deceniu a însemnat pentru creatorii de teatru o recuperare din mers, o încercare şi deseori reuşită rapidă de a ne racorda la „arta momentului", la momentul teatral universal. Cronicile selectate mărturisesc nu numai frămîntările creatorilor, ci şi problemele instituţionale. Sunt urmăriţi regizori, autori, interpreţi, diverse noi stiluri de spectacole şi festivaluri în devenire.

Impresia primă e de caleidoscop, de *puzzle*. De fapt, e o analiză profundă, pe liniile directoare, a deceniului parcurs. Revenirea regizorului Andrei Şerban marchează un punct de referinţă, un nou început în subcapitolul *Textul ca pretext* şi, de aici, regizorii în căutarea de formule novatoare. Exemple: *Fascinaţia imaginii, Teatralizarea motricităţii, Jocul cu muzica* etc. O dată cu prezentarea „noului" stil, sunt analizaţi făuritorii spectacolelor. Altfel de spectacole în altfel de festivaluri: *Altfest* la Iaşi şi la Bistriţa, despre teatru în spaţii neconvenţionale şi iniţiativa particulară. Relaţia spectacol–spectator privită din unghiul unei recente „descoperiri": marketingul. Modernitatea unei capodopere, *Hamlet: Hamlet*-ul lui Vlad Mugur şi *Hamlet*-ul de la Botoşani, regia: Ion Sapdaru.

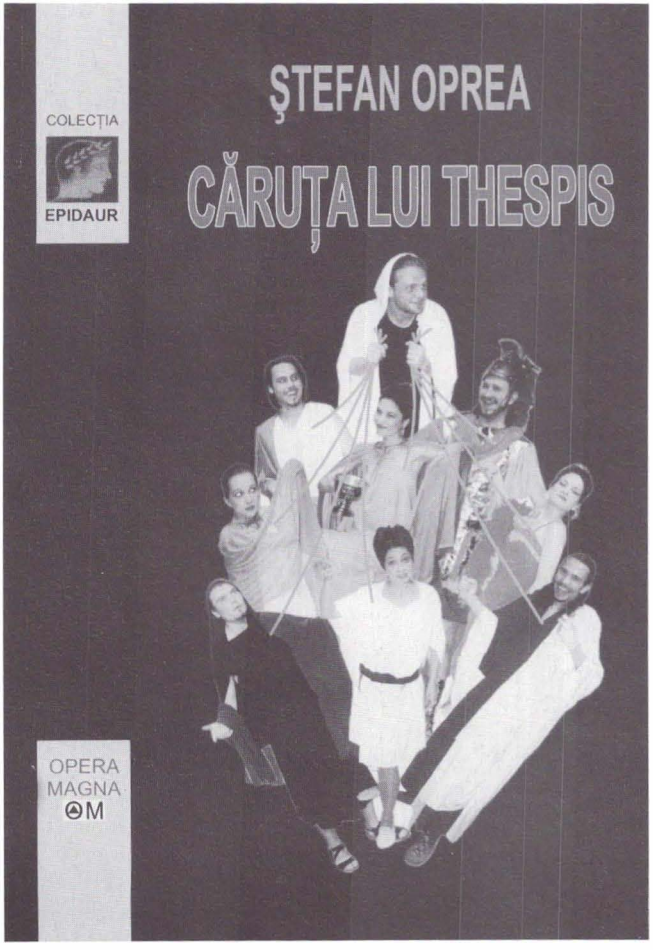


Dincolo de mărturia şi analiza „recuperării deceniilor pierdute" şi evoluţia teatrului românesc, precum şi „reintrarea în cursa internaţională", valoarea de necontestat a cărţii şi harul autoarei constau în diagnosticul clar şi netrucat al spectacolului şi realizatorilor săi. Comentariile Oltiţei Cîntec, fie că sunt laude sau amendări sunt cu dreaptă măsură, nepărtinitoare, aşa cum îi stă bine unui cronicar de letopiseţ.

Constantin CUBLEȘAN

Mărturisitor al epocii teatrale

Între cei mai statornici şi pasionaţi comentatori ai fenomenului teatral românesc (şi deopotrivă ai filmului), Ştefan Oprea ocupă un loc aparte. În primul rând, pentru că, urmărind spectacolele româneşti şi dramaturgia naţională de câteva decenii încoace, cu o consecvenţă de invidiat, cu un profesionalism cu totul meritoriu şi după un principiu, după un crez artistic pe care nu l-a trădat niciodată, seria volumelor ce antologhează cronicile scrise (prompt, la diversele premiere, pe scenele mai tuturor teatrelor din ţară, totuşi, cu preponderenţă din zona Moldovei), constituie azi, dintr-o privire retrospectivă, o adevărată istorie a teatrului nostru din ultimele, să zicem, trei–patru decenii. Şi nu e deloc puţin lucru, pentru că o asemenea sinteză tocmai ne lipseşte. (Las la o parte voluminosul tom al lui Mircea Ghiţulescu, singurul de altfel, care este şi el o suită de portrete, profiluri, cronici, eseuri etc, bine structurate în jurul unei idei programatice, dar nu este o istorie propriu-zisă a teatrului, a dramaturgiei şi teatrologiei contemporane). Ştefan Oprea ar putea-o face (cum, la un moment dat, tot de pe urma unor serii de volume de *cronici dramatice*, pentru o anume perioadă, ar fi putut-o face Ion Cocora), pentru că, dacă ne uităm bine la scrisul domniei sale, vom constata, şi vom aprecia deopotrivă, diagnoza exactă a actului teatral, stilul elevat şi elegant în care, foarte adesea, concură eseul speculativ şi demersul istoricului literar (teatral) riguros şi arhivar, dar vom aprecia şi bogăţia de informaţii, enciclopedică, a cunoştinţelor din domeniul artei teatrale şi, nu puţin lucru, refuzul de a se alinia vreunei *mode* sau vreunei *campanii* conjuncturale, de unde şi tonul polemic adesea, acid, însă niciodată violent şi bădăran, cum se practică, din păcate, mai nou, prin diverse gazete (nu întotdeauna provinciale). Cartea lui Ştefan Oprea,



Căruța lui Thespis (Editura Opera Magna, Iași, 2005) probează cu prisosință toate acestea.

Într-o primă secțiune a volumului, sub genericul „Idee și act" sunt grupate articole și eseuri pe diverse teme și *problematici* ale teatrului (ca spectacol sau literatură dramatică, dar și ca fenomen social) la ordinea zilei. Iată, bunăoară, *o atitudine* tranșantă, în „Drama dramaturgiei": „Continuă să fie la modă ideea – vehiculată mai ales de critica literară, dar și de practicienii teatrului – că nu avem o dramaturgie originală. Fără a se obosi să cerceteze «cazul», teatrele se conformează comod și își alcătuiesc repertoriile fără piese românești. Dintr-un *Anuar al teatrului românesc*, editat de UNITER pentru stagiunile 1999–2000 și 2000–2001, aflăm că prezența piesei românești pe cele aproape cincizeci de scene câte sunt în România este – vorba lui Nenea Iancu – sublimă, dar... lipsește cu desăvârșire. Ei, nu chiar cu desăvârșire, căci, ici-colo, mai întâlnim rătăcit câte un titlu, inclus conjunctural în repertoriul câte unui teatru, dar asta nu schimbă situația. Dacă într-un Festival cum este cel Național (organizat anual) sau cum a fost cel Balcanic (din toamna trecută) nu a figurat nici un autor român, ne putem întreba – și se pot întreba și străinii, care, în general, au o părere bună despre teatrul românesc – ce se întâmplă, de fapt? A secat sămânța dramaturgilor sau sunt ei atât de slabi încât nu merită nici cea mai mică atenție? [...] Sunt sigur că se naște imediat întrebarea dacă dramaturgii perioadei actuale se ridică, prin creațiile lor, la valoarea poeților și prozatorilor. Ca să putem răspunde și să-i putem evalua, trebuie să-i citim; altfel, rămânem robii preconcepțiilor. Dar lectura piesei de teatru nu a fost niciodată o preocupare susținută nici măcar a celor implicați în domeniu, ca să nu mai vorbim despre obișnuiții cititori de literatură; prejudecata că teatrul se scrie doar pentru a fi reprezentat continuă să fie o păguboasă realitate care ne aruncă într-un cerc vicios: *nu citim* piese de teatru, așteptăm *să le vedem* pe scenă; dacă nu *le vedem*, înseamnă că nu există. Și dacă nici cei care fac teatru, ca spectacol, nu citesc, drama dramaturgiei intră într-o întristătoare perpetuitate".

O a doua secțiune a volumului, purtând titlul „A privi și a vedea", are, la rândul ei, două subdiviziuni: una ce se referă la *piesa românească*, alta la *piesa străină*, reprezentată pe scenele noastre. În prima categorie avem piese de Matei Millo, Vasile Alecsandri, I.L.Caragiale, Lucian Blaga, Gellu Naum, Teodor Mazilu, Matei Vișniec, D.R.Popescu, Paul Everac, Mircea Radu Iacoban, Constantin Popa, Dumitru Solomon ș.a., în vreme ce a doua categorie cuprinde reprezentări scenice ale pieselor unor W. Shakespeare, Molière, Goldoni, Marivaux, Gogol, Ibsen, Strindberg, Cehov, Wedekind, Nusič, Ostrovski, Beckett, Bulgakov, M. Walser, Yukio Mishima, Paul Foster ș.a. Toate acestea pe scenele din Iași (Teatrul Național și Luceafărul), Cluj-Napoca (Teatrul Național), Suceava, Piatra Neamț, Botoșani, Chișinău (Teatrele „Ion Creangă", „Ginta latină", Teatrul de buzunar), Bacău, București (Teatrul Mic, Teatrul Nottara) ș.a. O cuprindere destul de bogată, ce se întinde pe o perioadă de timp între 1978–2005, cu precădere însă din ultimii cinci–zece ani. Cronicarul dă seama asupra viziunilor regizorale („O lectură regizorală derizorie, la nivelul literei, neînfiorată de nici un gând, de nici o intenție, neîntărită de nici o idee din exegeza piesei" – Constantin Moruzan, *Năpasta* de I.L.Caragiale, la Suceava, 1986), asupra angajamentului actorilor („Înainte de a lupta cu rolurile, cu personajul spre a-i descoperi identitatea, fiecare a avut de luptat, conștient sau nu, cu vechile imagini încetățenite în tradiția scenei și în memoria publicului [...] Ceea ce trebuie remarcat imediat e faptul că nici unul dintre noii interpreți nu a părut a avea complexe – poate și pentru că ei nu au văzut

interpretările anterioare (din simplul motiv că s-a așezat prea mult timp peste ele), ceea ce le-a permis să abordeze personajele fără complexul comparației. Nu vom face nici noi comparații și nu vom fi nostalgici, dimpotrivă, vom sublinia cu bucurie reușitele celor de acum, socotindu-le, în sinea noastră, un omagiu adus celor care au fost și o continuitate a stării de talent pe scena ieșeană" – *O scrisoare pierdută* într-o nouă interpretare pe scena Teatrului Național Iași, 2001), asupra funcționalității și adecvării scenografiei („Și decorurile urmează aceeași linie, fiind alcătuite din module ușor manevrabile, care se transformă când în spațiu de joc, când în paravane transparente, lăsând să se vadă umbrele celor din spate. Un fundal fix sugerează cerul (cu nori cam de operetă) și o apă care clipocește mereu, reflectând, uneori cu efect, lumina. O pânză albastră, întinsă din sală până spe fundal, vrea să fie un canal venețian peste care sar mereu actorii (sau cad în el, scuturându-și apoi textilele «ude»; unii însă uită convenția și calcă dezinvolt prin apă ca pe trotuar" – *Slugă la doi stăpâni*, Teatrul „Bacovia", Bacău, 1996, scenografia Dan Toader) etc.

O secțiune a cărții – „Chipuri și măști" – este consacrată portretelor unor maeștri ai artei teatrale românești, între care State Dragomir, Miluță Gheorghiu, Marietta Sadova, Bruno Braesky, Ilie Grămadă (ca director de teatru), George Popovici, Ion Lascăr ș.a., în care Ștefan Oprea ne apare excelând în schița de profil, rapidă, cu tușe subțiri dar sigure, adesea în tonalități evocatoare: *Teofil Vâlcu* „era parcă tăiat în stâncă, era parcă răsărit direct din pământ, cu rădăcini adânci și puternice, era hărăzit să umple și să modeleze spațiul scenic, să facă aerul din jurul lui să fiarbă sau să viscolească", sau *Angela Bârsan*: „În februarie împlinise 80 de ani. Mai păstra încă umbra trăsăturilor delicate ale unei foste femei frumoase; în glas mai avea încă muzicalitatea învăluitoare cu care își înzestra personajele și cucerea inimile spectatorilor" etc.

În fine, în secțiunea ultimă a volumului, „Carte frumoasă…", Ștefan Oprea discută câteva dintre volumele importante de teatrologie, apărute în ultima vreme: *Istoria teatrului universal* de Ion Zamfirescu, *Caragiale în Iașii Junimii* de Olga Rusu, *Rebreanu, omul de teatru* de Constantin Paiu („O cercetare atentă, cuprinzătoare și pertinentă a activității și operei teatrale a lui Liviu Rebreanu"); *Macbeth „cu măști". Caietul unui spectacol de Ion Sava* de Virgil Petrovici; *Magia lumii de spectacol* de Natalia Dănilă („Simțim în toate paginile fiorul benefic al îmbinării armonioase dintre aceste două aspecte ale personalității autoarei: capacitatea teoretică și praxa scenică, ceea ce conferă cărții o ținută științifică în măsură să slujească de model și să fie inclusă în bibliografia domeniului la orice nivel"); *La vie en rose cu Clody Bertola* și *Regele scamator Ștefan Iordache* de Ludmila Patlanjoglu; *Planeta Silvestru* de Petre Bokor ș.a.

Precum se poate vedea, prea lesne, Ștefan Oprea este un *mărturisitor* asupra epocii teatrale *în miezul fierbinte* al căreia a trăit, continuându-l astfel,strălucit, pe Valentin Silvestru (și pe D.I. Suchianu, în filmografie), chiar dacă fără a-l putea rivaliza din punctul de vedere al capacităților organizatorice, manageriale, ale acestuia, de *ferment* teatral.

Cărțile lui Ștefan Oprea, cum este și aceasta, **Căruța lui Thespis**, reprezintă un autentic tezaur de informație (documentar) și de judecată asupra actului teatral contemporan (cu tot ce înseamnă el: dramaturgie, regie, spectacol, actorie, scenografie, carte de teatru, festivaluri, colocvii, reviste ș.a.m.d.), ce incită adesea, fixând întotdeauna în memorie evenimentele acestei lumi din jurul scenei, ceea ce, oricum am lua-o, nu este la îndemâna oricui. E faptul pentru care Ștefan Oprea trebuie elogiat pe deplin.

Mircea MORARIU

Restituire

Grație eforturilor deloc neglijabile ale Michaelei Spinei și ale lui Victor Spinei, ne este restituită una dintre cele mai însemnate contribuții ale cercetării filologice românești la studiul literaturii franceze. E vorba despre *Istoria literaturii franceze – Clasicismul și literatura de idei,* varianta pentru tipar datorată celor doi alcătuitori ai ediției apărută în 2004 a cursului pe care Basil Munteanu l-a susținut la începutul anilor '40 la Universitatea din București, curs ce a circulat în mediile academice în formă șapirografiată. Modificările pe care îngrijitorii ediției le-au adus textului originar par a fi minime, intenția lor declarată fiind să nu altereze substanța expunerilor ce au făcut din Basil Munteanu o figură de referință a lumii universitare de dinainte de atât de pernicioasa reformă a învățământului instituită de regimul comunist în l948 și care a început prin îndepărtarea de la Catedră a numeroase valori autentice, cu solidă formație universitară, înlocuite cu personaje obscure, lipsite de relevanță. Era încheiată astfel o perioadă de haos, după cum o caracteriza G. Călinescu, mult prea repede devenit tovarăș de drum al noului regim, manevră ce nu avea să-l scutească însă de umilința de a fi el însuși îndepărtat din învățământul superior în ianuarie 1949

Licențiat al Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București în 1920, beneficiar al unei burse oferite de Școala Română de la Fontenay-aux-Roses creată la inițiativa lui Nicolae Iorga, Basil Munteanu a refuzat să se întoarcă în țară în momentul epuizării termenului legal prevăzut de contractul de studii, dornic să obțină un doctorat în limba și literatura franceză într-o universitate pariziană, după o solidă documentare pe care socotea că i-ar putea-o oferi doar frecventarea bogatului fond documentar depozitat la Biblioteca Națională. Doar către sfârșitul anului 1939, după ce a publicat în Franța o solidă *Panorama de la litterature roumaine contemporaine,* însă fără a fi intrat în posesia doctoratului dorit, va reveni Basil Munteanu în România, unde, după un timp și după susținerea unei teze de doctorat mai puțin pretențioase, dar nu fără oarecari dificultăți, a izbutit să devină profesor la Universitatea bucureșteană. Ca dovadă a temeiniciei studiilor sale stă felul în care își va structura cursul dedicat epocii considerate a fi *cea mai consistentă și mai bine definită a literaturii franceze – clasicismul.* Profesorul a gândit două serii de conferințe: *o parte ideologică, de gândire, și de doctrină* și *o parte propriu-zis literară, îndeosebi poetică.* Această modalitate de organizare a prelegerilor consacrate unei perioade individualizate prin faptul că *în nici o altă epocă atâtea și atât de mari analogii între societate și literatură* era dictată de necesitatea familiarizării studenților cu *armătura de idei* pe care i-au procurat-o epocii clasice teoreticienii și gânditorii pe care profesorul îi cunoștea grație unei frecventări asidue a textelor, unele extrem de rare, dar pe care cercetătorul le cunoaște și sistematizează într-un mod extrem de pertinent. Editura Enciclopedică a pus la dispoziția cititorilor partea consacrată istoriei ideilor, cea pe care profesorul Basil Munteanu a susținut-o în limba română și unde doar exemplificările sunt în franțuzește, o parte care mie îmi era necunoscută. Am avut ocazia să parcurg însă, în urmă cu ani de zile, grație unui exemplar șapirografiat, secvența propriu-zis literară a cursului și nutresc convingerea că ambele sunt extrem de

folositoare, păstrându-şi interesul în ciuda trecerii timpului şi a progresului cercetării pe tărâmul perioadei examinate în respectivul manual Această modalitate de organizare a prelegerilor consacrate unei perioade individualizate prin realitatea că „în nici o altă epocă nu se pot percepe atâtea şi atât de mari analogii între societate şi literatură" era dictată de necesitatea familiarizării studenţilor cu „armătura de idei" pe care i-au procurat-o epocii clasice teoreticienii şi gânditorii pe care Basil Munteanu îi cunoaşte graţie studierii asidue a textelor, unele extrem de rare, dar pe care profesorul le cunoaşte şi sistematizează într-un chip extrem de convingător.

Pentru istoria literară tradiţională pe care o ilustrează strălucit Basil Munteanu, secolul al XVII-lea francez se confundă cu perioada clasică. Dar pe urmele lui Ferdinand Brunetière, Basil Munteanu operează în interiorul acestei epoci cât se poate de vaste o seamă de diviziuni, cea mai semnificativă fiind aceea a preclasicismului (delimitată de arcul de timp dintre 1605–1659), epocă socotită a fi „tulbure, turbulentă, de luptă, viu colorată, de pregătire, de căutare, de formulare de principii". Câţiva ani mai târziu, aceste dominante, extrem de bine surprinse de Basil Munteanu încă din prelegerea inaugurală, vor conduce la concluzia că secolul al XVII lea este deopotrivă unul al barocului dar şi al clasicismului. În 1963, Jean Rousset va consacra o carte exemplară studierii primului curent menţionat, *La litterature de l'age baroque en France*. De obicei, zbaterea dintre baroc şi clasicism e rezumată prin cazul Corneille, respectiv prin diferenţele sesizabile între *Le Cid*, pe de o parte, şi *Horace, Cinna* şi *Polyeucte*, pe de altă parte. Excesive uneori, regulile pe care clasicismul le impune artistului, îi apar lui Basil Munteanu drept „legitime în sine", şi îi vor determina pe o seamă de cercetători să opereze dihotomia în virtutea căreia acestea vor fi ca o permanentă frână la Corneille, dar îi vor veni ca o mănuşă lui Racine, punctul culminant al confruntării dintre cei doi fiind reprezentat de eşecul cornelian numit *Tite et Berenice* şi succesul racinian *Berenice.* Noua critică va ataca cu dezinvoltură tocmai secolul al XVII-lea, considerat ca perioadă de cercetare predilectă a criticii tradiţionale şi universitare, rezultatul fiind evidenţierea unor noi faţete ale unei epoci literare ofertante şi care se va dovedi greu, dacă nu imposibil de cuprins în scheme prestabilite.

Pentru Basil Munteanu, semnalmentele exterioare a căror cunoaştere înlesneşte „pătrunderea în templul clasic" trebuie completată cu o foarte bună cunoaştere a cartezianismului, acel „raţionalism intuitiv" care, sub atâtea raporturi reprezintă ideologia clasică şi conlucrează cu ea, dar şi a jansenismului, cel mai activ curent religios al veacului.

Cartezianismul şi jansenismul se situează pe poziţii ireconciliabile în privinţa felului în care vor privi ştiinţa, iar această opoziţie e ilustrată de complexitatea personalităţii lui Pascal. Pentru Basil Munteanu, acţiunea jansenismului „a fost probabil decisivă împotriva înfloririi libertinismului, burlescului şi a religiozităţii dulci şi moderne, care riscau să compromită severa dezvoltare a literaturii clasice. Jansenismul a jucat atunci fără îndoială rolul unei frâne şi al unei discipline riguroase. Acţiunea lui se conjugă, deci, cu aceea a doctrinei clasice propriu-zise". Va mai trebui să mai aşteptăm ani buni pentru ca o lucrare de căpătâi precum e cea a lui Lucien Goldmann, *Le Dieu caché,* să certifice natura raporturilor dintre Racine şi Pascal, ca şi rolul jansenismului în acest sens. Cercetătorul român are meritul de a fi observat încă din 1940 că pe terenul luminos al raţionalismului ce defineşte secolul al XVII-lea francez, „Jansenismul şi cartezianismul au colaborat

în mod armonios, după cum au colaborat şi la acreditarea maximă a disciplinei şi rigorii în toate domeniile intelectuale şi morale."

Pe lângă capitolele consacrate lui Pascal şi jansenismului, cel ce e astăzi preocupat de cunoaşterea acestei perioade, în care s-a născut „literatura unei elite, a unei nobleţi de sânge şi de suflet, singura susceptibilă să o guste, să o înţeleagă şi, în mare măsură, să o determine şi să o modeleze", poate consulta cu profit maxim paginile despre modelul cartezian al lui *hônnete homme,* ca şi cele dedicate studierii regulilor, a felului în care acestea îşi definesc substanţa prin textele a diverşi teoreticieni italieni şi francezi. Iată, bunăoară, cum nuanţează profesorul român importanţa şi funcţiile regulilor – „Din fericire, marii creatori ai clasicismului au talent şi chiar geniu. La Fontaine, Molière, Racine respectă regula în măsura în care ea îi ajută să-şi realizeze opera, să atingă scopul suprem al poetului, acela de a plăcea unui public luminat". De altminteri, verbul *plaire* (a plăcea) e considerat drept dominant pentru dreapta percepţie a substanţei doctrinei clasice.

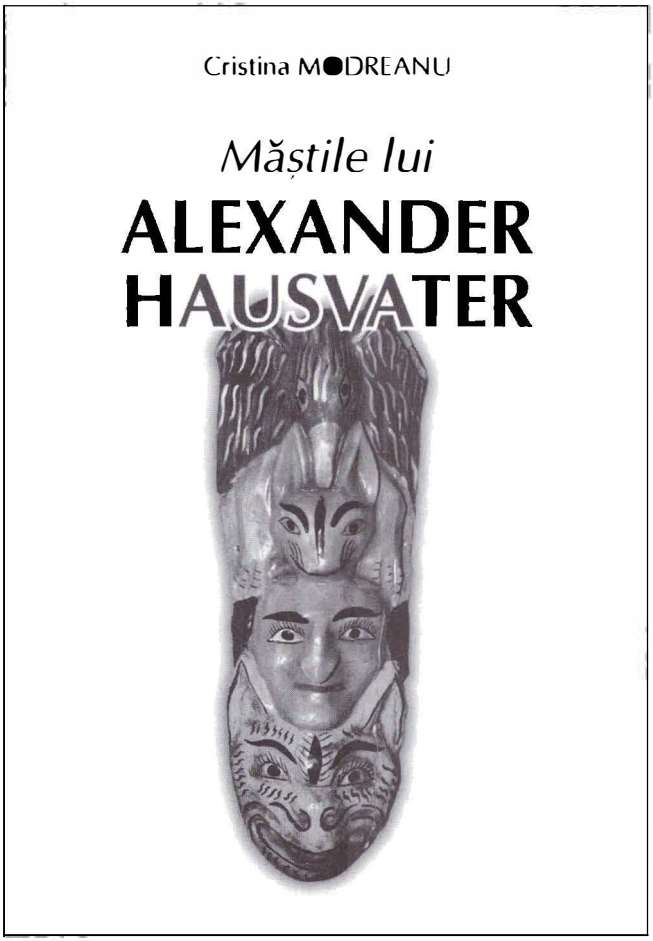
Expunerea e, în general, sobră, cu grijă evidentă pentru păstrarea comunicării cu studenţii. Auditoriul e considerat partener în procesul descoperirii specificităţilor unei perioade cu care, dincolo de orice îndoială, profesorul empatizează. Astfel se explică elanurile poetice ce-şi fac loc în economia cursului – „Apropiat de terenul acestei oaze sufleteşti, acestei reculegeri, clasicismul se revelează în toată splendoarea originalităţii sale, cu multiplicitatea sensurilor lui adânci, ne apare original tocmai prin totala lui dezinteresare de originalitate. Ne apare adânc tocmai fiindcă nu conţine nimic senzaţional şi accidental. Ne apare puternic tocmai prin echilibrul, moderaţia şi modestia lui voită".

Editura Enciclopedică se cuvine apreciată pentru dorinţa îndeplinită de a fi tipărit o carte despre o epocă cu pasiune cercetată, care, respectând canoanele universitare, e de natură să-ţi ofere numeroase informaţii ce te invită la aprofundare.

Dincolo de mască

După un debut editorial remarcabil prin cartea *Şah la regizor* (2003), în care investiga semnificative aspecte ale spectacologiei româneşti contemporane, criticul de teatru Cristina Modreanu ne prilejuieşte un nou motiv de satisfacţie graţie volumului *Măştile lui Alexander Hausvater*, apărut în 2005 sub egida Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu" şi a revistei „Teatrul azi". În realitate, scriind o carte cu şi despre Alexander Hausavater, Cristina Modreanu decontează o datorie mai veche căci, aşa după cum ea însăşi mărturiseşte încă din primele rânduri ale capitolului introductiv intitulat *Cine are nevoie de Hausvater,* întâlnirea dintre ea, pe atunci elevă de liceu într-un orăşel de provincie situat nu departe de Bucureşti, şi unul dintre cele mai percutante spectacole ale regizorului, *...au pus cătuşe florilor;* înfăptuit pe scena Teatrului „Odeon" din Bucureşti a însemnat declicul, respectiv bucuria de a descoperi un alt fel de teatru, în care trebuie să te implici total, fără rezerve. În subsidiar, prin această carte scrisă cu minuţie, Cristina Modreanu pare a-şi asuma deopotrivă sarcina de a plăti, prin eforturi proprii, o restanţă a breslei criticilor de teatru care, crede colega noastră, poate nu au fost suficienţi pregătiţi, nu au avut disponibilitatea intelectuală ori, simplu, nu au

vrut să recepteze cu suficientă deschidere inovațiile pe care le aducea felul de a gândi și a înscena spectacolul de teatru specific stilului lui Alexander Hausvater. Sunt o seamă de indicii că, fascinată de revenirea în țară a lui Andrei Șerban, de reîntâlnirea cu fermecătorul și iconoclastul regizor cu aer de legendă, care, într-un mod nu întotdeauna delicat, îi arăta criticii, și nu numai ei, decalajele de concepție și de practică dintre teatrul românesc și cel săvârșit pe alte meleaguri, breasla comentatorilor de spectacole nu a mai dispus de suficiente resurse spre a analiza cu un entuziasm similar inovațiile aduse de Hausvater. Spun că „sunt indicii", fiindcă nu cred că, de fapt, Hausvater ar avea motive serioase ca, din perspectiva timpului, să se declare tocmai nemulțumit de calitatea lucrărilor critice generate de creația sa. Montările lui, fie ele bune ori mai puțin bune, au fost consemnate nu doar cu conștiinciozitate, ci și cu suficientă implicare, fapt explicabil prin detaliul că ele nu acceptă vecinătatea cu criticul leneș ori plictisit. Neîndoielnic, în jurul lui Hausvater și al montărilor sale, s-au creat mituri și s-au născut legende, sigur că s-au insinuat și fals generalizatoare clișee de gândire, dintre care cel mai uzitat e acela că regizorul „dezbracă actorii" și exhibă sexualitatea, dar nu e mai puțin adevărat că, pe de altă parte, o montare semnată de el nu e niciodată privită cu indiferență, că și atunci când o respingi ești obligat să produci argumente nicidecum adjective. În plus, știu că în perioada directoratului și a marilor succese de la Naționalul bucureștean, Andrei Șerban vedea în protagonistul cărții un concurent real, ceea ce – să recunoaștem – nu e tocmai puțin lucru.



Citind cartea, văzând felul în care se confesează și se autoevaluează Alexander Hausavater, cum percepe el „teatrul din noi", ca și „teatrul lumii", îi dai dreptate Cristinei Modreanu, atunci când în capitolul final al cărții, intitulat *Măștile lui Alexander Hausvater*, scrie că acesta „e omul cu multe iubiri din care se hrănește pe el și arta lui. Și e omul cu multe măști. Probabil că nu a avut mai multe decât alții, dar el, spre deosebire de cei ce le ascund, poartă aceste măști la vedere, cu naturalețe". Îi dai dreptate, de asemenea, lui Hausvater însuși atunci când afirmă că planificarea ar fi dușmanul teatrului, cu precizarea că prin „planificare" s-ar

putea înțelege excluderea surprizei ca element fundamental al actului scenic. Cum destinul însuși al regizorului a scăpat oricărei planificări, el fiind esențialmente unul atipic, e cum nu se poate mai firesc ca protagonistul să creadă în „ciudatul rol al întâmplării", iarăși cu amendamentul că inteligența l-a slujit întotdeauna să întoarcă soarta în favoarea lui și s-o îndrepte către ceea ce s-a dovedit a fi reala sa vocație.

În „confesiunile personale" pe care Cristina Modreanu le obține în rama unui foarte bun interviu, intitulat *Hausvater despre Hausvater,* nu vom găsi nicidecum poncife de tipul „ de mic doream să fac teatru". Născut la București într-o înstărită familie evreiască ce, până la un moment dat, a dus o viață și fără griji, dar și fără false pudori, Alexander Hausvater a frecventat de la o vârstă fragedă teatrul, acesta i-a plăcut, dar nu s-a gândit nici o clipă la el ca la o posibilă profesie. După plecarea mai curând forțată în Israel, țară cu destin zbuciumat ce i-a rezervat noului său locuitor și familiei sale un destin asemenea, legăturile lui Hausvater cu teatrul și-au păstrat constanța, dar fără scopul declarat de a le transforma în profesiune. Alegând să studieze antropologia și ajungând pe tărâm irlandez, viitorul regizor a luat cunoștință de scrierile lui Synge, iar pe Insula Aran a încercat să facă un experiment cu conotații teatrale, după care, odată revenit la Universitate, străduindu-se să refacă ceea ce înfăptuise pe insulă, cineva, nimeni altul decât S. W. Cusack, i-a văzut producția și l-a invitat să lucreze pe o mare scenă profesionistă, așa încât „în întâlnirea dintre necesitatea teatrală și forma convențională a teatrului s-a născut un regizor, un regizor care nu voia să fie regizor și care a reacționat foarte uimit atunci când a primit felicitări pentru **regia** lui".

Interviul se citește cu plăcere intelectuală, fiindcă pătrunzând în „muzica unei vieți" extrem de tumultuoase, el se metamorfozează programatic într-o șansă de a intra în contact cu felul în care gândește teatrul nu doar practicianul, ci și remarcabilul teoretician care e Alexander Hausvater. El construiește o fragmentară poetică a artei pe care o slujește, vorbește ca un veritabil teatrolog despre actori și public, despre spectatorul pe care și-l dorește, un spectator ce vine la teatru nu spre a pune note, ci mânat de o productivă curiozitate, însușire cu atât mai necesară pentru criticul de teatru. Călătorind mult, regizorul a fost mereu atent la oameni, s-a străduit să-i înțeleagă. Și pot spune că pe noi, românii, ne-a dibuit perfect, cu ezitările și lașitățile noastre, cu eternul „nu se poate" care ascunde lenea, cu un conservatorism ce s-a dovedit a nu fi din cale-afară de benefic în raporturile noastre extrem de complicate cu istoria

Regizorul are calitatea fundamentală de a-și convinge colaboratorii să-l urmeze, însușire fără de care cred că nu se poate să existe regizorul autentic, iar despre aceasta depune mărturie capitolul *Colaboratorii despre Hausvater*, în vreme ce secvența *Hausvater despre lume și teatru* îți induce regretul că regizorul nu își află răgazul de a scrie o carte de teorie teatrală. Extrasele din cronici sunt fatalmente selective, dar parcă prea sărace. În România s-a scris mai mult și mai substanțial despre creația regizorului, aici fiind un minus al cărții.

Dar important e că, fiind „deschisă la minte", cum o caracterizează regizorul, Cristina Modreanu a știut să-și stimuleze interlocutorul, cartea fiind, așadar, o izbândă, căci tânărul critic pornit să cerceteze „măștile lui Hausvater" ajunge să descopere și să ne împărtășească ceea ce se află dincolo de mască.

Cristina Modreanu *Măștile lui Alexander Hausvater*; Fundația Culturală „Camil Petrescu" și Revista „Teatrul azi"; București, 2005.

Să epilăm spre vest

În urmă cu mai mult de patru ani, comentam volumul de teatru *Black milk* al Savianei Stănescu apărut în ediție bilingvă româno-engleză prin concertarea eforturilor Editurii *Muzeului Literaturii Române* și Editurii *Norii*. La data la care recenzam cartea, autoarea tocmai plecase în Statele Unite spre a urma cursuri de dramaturgie, dintre acelea care există în universitățile de pe respectivele meleaguri și care, chiar dacă nu oferă rețete miraculoase prin administrarea cărora devii autor de literatură dramatică, profesionalizează scrisul pentru teatru, îți pun la dispoziție o seamă de strategii grație cărora textul se supune legilor scenei. În momentul respectiv, Saviana Stănescu reprezenta, incontestabil, liderul de piață al noului val de scriitori interesați să scrie pentru teatru. O piesă, *Proscrisa*, îi fusese jucată de Teatrul din Galați, o alta, *Apocalipsa gonflabilă,* fusese declarată câștigătoarea concursului *Piesa anului*, organizat de UNITER, alte scrieri îi fuseseră reprezentate integral ori parțial în spectacole montate de regizorul Radu Afrim. Stilul Savianei Stănescu părea definit – preferința pentru frânturi de personaje, pentru metaforă mergând până la topirea frontierelor dintre liric și dramatic, propensiunea pentru aparență, pentru o acțiune neprecizată, maleabilă, o relație de independență față de regulile poveștii clasice, convingerea că spectacolul e *afară*, ceea ce însemna că receptorului îi erau propuse exerciții de decodare nu întotdeauna din cale afară de ușoare, un *joc secund* de extracție poetică etc. Ar mai fi de evidențiat înclinația spre caricatural, spre îngroșarea unor situații, primar comice, duse uneori în zona grotescului.

În cei patru ani, ce au trecut de atunci, am mai primit sporadic vești despre felul în care și-a rostuit viața literară pe meleaguri americane scriitoarea. A urmat cu folos respectivele cursuri, a frecventat mediile teatrale, unele texte i-au fost jucate, a stabilit relații de colaborare cu regizori, lucru fundamental într-un spațiu cultural în care există bunul obicei potrivit căruia textul dramatic se naște și se modifică în funcție de necesitățile spectacolului și de spațiul în care acesta se joacă. Dar toate aceste vești erau simple vorbe în lipsa mijlocului de control reprezentat de accesul la noile producții.

În vara lui 2005, a venit și doritul instrument concretizat din nou printr-o ediție bilingvă, intitulată *Să epilăm spre vest* care antologhează trei piese ale Savianei Stănescu traduse de Eugen Wohl și apărute la Editura Eikon și Biblioteca Teatrului Imposibil din Cluj. Mai corect spus, e vorba despre două piese și jumătate, căci *locastele* e un text dramatic pe care autoarea l-a scris împreună cu regizorul Richard Schechner. Există o seamă de elemente ce probează schimbări, unele chiar de substanță, ale felului în care Saviana Stănescu concepe acum scrisul pentru teatru. Ea contractează o seamă de datorii față de o tradiție ce se dovedește a nu fi nici perimată, nici nesănătoasă – personajele au o identitate mult mai bine precizată, acțiunea e condusă în conformitate cu o logică dramatică, care, deși nu exclude, așa cum se întâmplă chiar cu piesa ce dă titlul volumului, ambiguitatea sfârșit/început ține cont de necesitatea existenței unui crescendo. Predilecția pentru caricatural rămâne o invariantă. Numai că aceste *îndatorări* și *constante* se combină benefic cu ceea ce s-ar putea numi o *postmodernitate asumată*. Scriitoarea concentrează acțiunea în secvențe delimitate ca atare prin *titluri* care în spectacol sunt vizualizate, probabil, prin recursul la tehnicile multimedia ce îngăduie deopotrivă renunțarea la scenografia clasică în favoarea celei dinamice, înmagazinate în laptopul care permite elaborarea unor spațialități în oglindă.

Cel mai reușit text mi se pare a fi *Să epilăm spre vest*, subintitulat *o poveste păroasă în două acte și patru anotimpuri*, text relativ simplu, cu grijă pentru poveste, cu o referențialitate evidentă, dar nu agresivă. Aparent, ne aflăm în fața unei piese ce

decontează dezamăgirile unei cosmeticiene, pe numele ei Daniela, care alege soluția măritișului cu un necunoscut american spre a scăpa de sărăcia la care o condamnă realitățile dezamăgitoare ale unei Românii formal scăpată de comunism și de întruchipările sale malefice absolute – Elena și Nicolae Ceaușescu. Ajunsă într-o Americă deloc primitoare, urmărită de stigmatul de a proveni dintr-o țară din lumea a treia, Danielei îi va fi rezervat statutul de cetățean de rangul al doilea, chiar dacă nu va împărtăși destinul lui Uros, fost profesor universitar de greacă și latină, acum *homeless* ce trăiește în metroul din Times Square. Secvențele sunt, așa după cum spuneam, disparate, dar totuși combinate într-o gramatică textuală și într-o sintaxă dramaturgică bine stăpânită, legile timpului sunt suspendate prin recursul frecvent la analepse ce recompun foaia de parcurs a personajului principal, un fel de *alter-ego* al autoarei inteligent distilat, un personaj care, dincolo de indiferența soțului potențial și de ostilitatea viitoarei cumnate, Gloria, nu se va putea niciodată abstrage de sub dominația spațiului originar, marcat, pare-se, pentru eternitate, de efigiile grotești ale fostului cuplu dictatorial. Trăind această *poveste păroasă, incredibilă, improbabilă, melodramatică,* Daniela realizează că singura sa datorie e de a-și asigura o viață normală și asta în pofida faptului că fantomele zgomotoase și agresive i-au *epilat* sufletul.

Tot despre foile de parcurs ale unor personaje condamnate să nu scape de reziduurile morale ale lagărului comunist vorbește și cea de-a doua piesă din antologie, *Pantofii lui Lenin*. Titlul metaforic, plurisemantic, abil explicitat în economia piesei, face referință deopotrivă la un accident dramatic – cu ocazia demolării unei statui a lui Lenin *pantoful* acesteia i-a zdrobit piciorul micului Vlady – dar și trimite cu gândul la imposibilitatea de a scăpa de sub cizma unei ideologii distrugătoare. La prima vedere, ne confruntăm cu o poveste nițeluș melodramatică ce se consumă într-o societate puternic polarizată între bogați și săraci, cu imigranți care au reușit fiindcă au fost agenți dubli, servind deopotrivă CIA și K.G.B. (iar aici acțiunea ia turnură de *policier*), cu oameni ce își conștientizează condiția – e vorba de o femeie fost corespondent de război, fost angajat al *Europei Libere*, preocupată acum de masa de azi și de cea de mâine pe care nu e tocmai ușor să ți-o asiguri –, de alții pur și simplu anihilați social (Hassan – fost poet musulman bosniac). Dar indiferent de condiția lor socială, toți protagoniștii piesei trăiesc drama *nerecunoașterii*, a incomunicabilității, a imposibilității ieșirii de sub apăsarea amintirii *socialismului real* simbolizat de traumatizantul pantof al lui Lenin. Și de data aceasta, acțiunea se desfășoară într-o scenografie simplă, funcțională, putând ușor și rapid constitui mai multe locații – nici nu e neapărată nevoie de decor realist, căci *o masă, un computer, mai multe scaune pot sugera orice decor.*

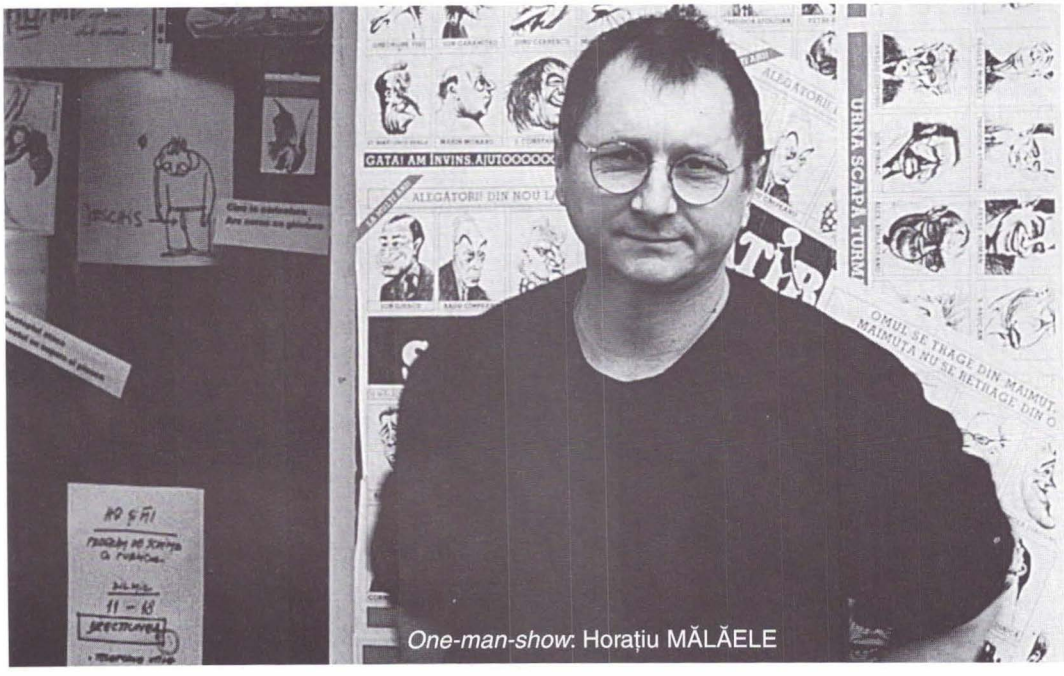
Rescriere nonconformistă a mitului antic, *locastele* repoziționează personajul feminin care, de altminteri, e scindat în diverse *alter-egouri* (Ioio, Iono, Ioco) cu toatele convocate într-un soi de *talk-show* moderat de personajul-simbol Media. Un *talk-show* care devine un *talk-show* în care figurile mitologice sunt devalorizate cu umorul concretizat de realitatea potrivit căreia ești doar dacă ești *promovat* de televiziune.

Traducerea lui Eugen Wohl mi se pare izbutită și subordonată necesităților replicii dramatice. Extrem de interesantă și pertinentă e și *Prefața* concepută de același tânăr și inteligent teatrolog. Totuși, cu riscul de a fi acuzat că aș căuta nod în papură, nu mă pot abține să nu îi atrag atenția mai tânărului meu confrate asupra ridicolului reprezentat de încercarea evitării unor iluzorii cacofonii cu ajutorul unui supărător *și* introdus acolo unde nu e cazul – *„eu ca* și (sic!) *reporter"*, ori asupra utilizării deplasate a verbului *a servi* în fraza *„Gloria și Charlie sunt într-un restaurant. Au terminat masa și acum* servesc (sic!) *ceaiul"*. Altminteri, subscriu la observația sa, în conformitate cu care în volumul *Să epilăm spre vest* avem trei texte de spectacol autentice, adică dramaturgie românească scrisă la standardele culturii occidentale. Să vedem cât de rapid își vor găsi aceste texte drumul spre reprezentare.

(P)

Teatrul „George Ciprian", Buzău la început de stagiune:

Iona de Marin Sorescu, regia: Mona Gavrilaș. Cu Virgil OGĂȘANU



One-man-show: Horațiu MĂLĂELE

În pregătire:

Steaua fără nume de Mihail Sebastian, regia: Anca Maria Colțeanu.
În imagini: Ana-Ioana Macaria, Emil Hossu și Anca Maria Colțeanu (scene din repetiție).

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre, **„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“**, din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

Un personaj tainic:
ELIZA PETRĂCHESCU
de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii:
PETRE SAVA BĂLEANU
de Constantin Paraschivescu

O viață în sute de roluri:
MARGARETA BACIU
de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă:
GHEORGHE DINICĂ
de Constantin Paraschivescu

***Cercul de aur* de MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU –
Jurnal. Memorii

DAN MICU – *Un destin spulberat*
de Doina Papp

VASILE COSMA –
Actor sub zodia Shakespeare
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

Conversație în șase acte cu
TOMPA GÁBOR
(interviu de Florica Ichim)

Patima pentru teatru sau
VIRGINIA ITTA MARCU
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN
și comedia sa umană
de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea:
MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu

ÎN CURÂND, DOUĂ NOI SUPLIMENTE:

Seria **„ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE“**

În curs de apariție:

Mnemosina, bunica lui Orfeu
de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale
de Camil Petrescu (2 vol.)

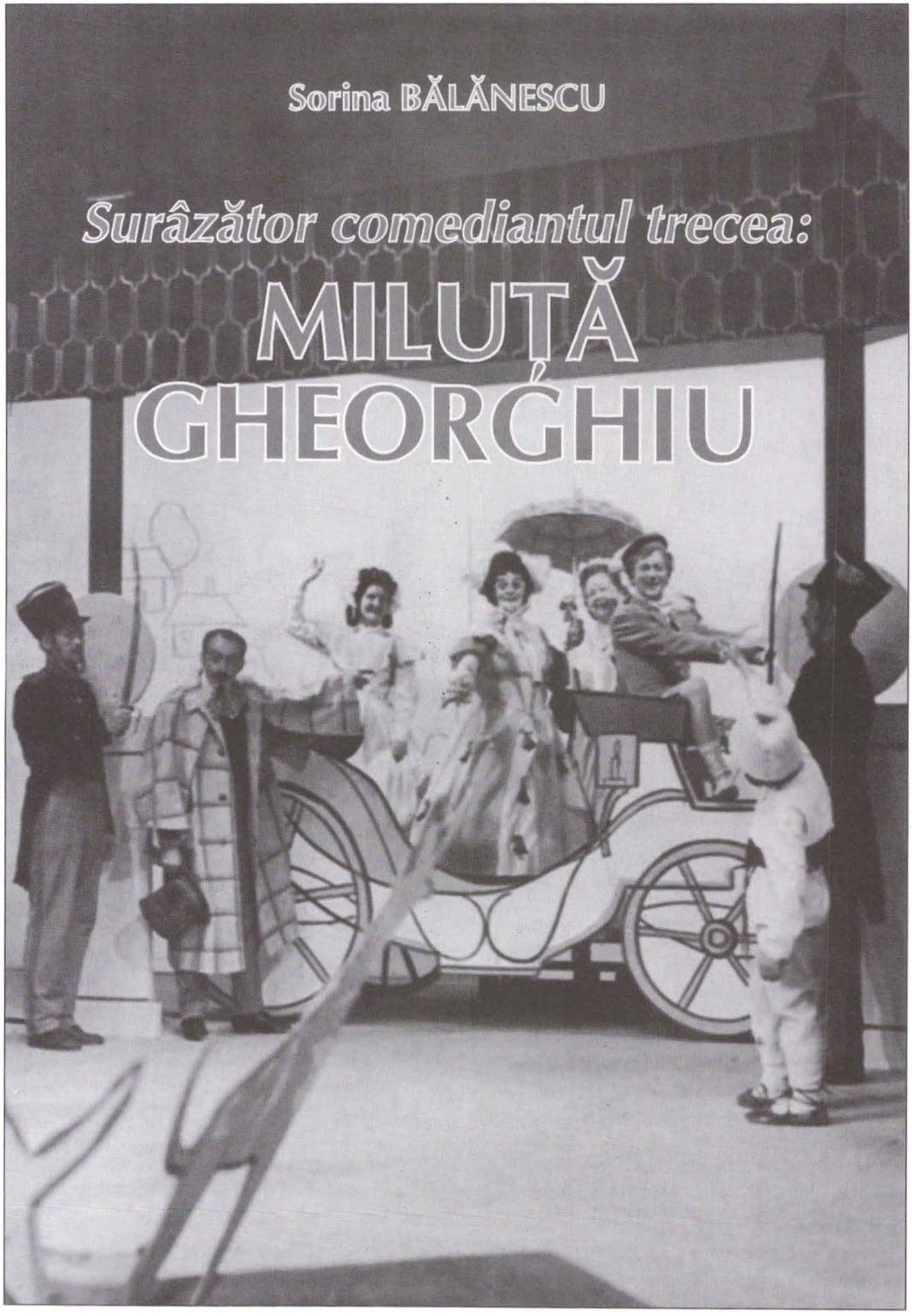
Seria **„DRAMATURGIE DE AZI“**

În curs de apariție:

Teatru spaniol contemporan
(Antologie alcătuită de Ioana Anghel și Andreea Dumitru)

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 40 lei (400.000 lei vechi), iar întregul set de 18 cărți apărute poate fi procurat cu doar 180 lei (1.800.000 lei vechi). Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2006, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ.

VĂ MULȚUMIM!


Sorina BĂLĂNESCU
Surâzător comediantul trecea:
MILUȚĂ
GHEORGHIU

Marinela ȚEPUȘ și Andreea DUMITRU

IOSIF HERȚEA –

vrăjitor de sunete ciudate

SUMAR

1 2005. Anul Cervantes

3 *Despre Cervantes și despre „Don Quijote"* de Cătălina Buzoianu;

6 *Don Quijote în balet* de Laura Hormigón (traducere de Ioana Anghel).

11 Festivalul Național de Teatru

Marina Constantinescu: *Argument; Comunicatul festivalului; Autoprezentări.*

20 Colocvii, Festivaluri, Gale, Aniversări

20 **CLUJ:** *Jocul de-a puterea* de Crenguța Manea.

22 **REȘIȚA:**

22 *Colocviul național de regie* de Mircea Morariu;

24 *Reflecții la un colocviu* de Constantin Paraschivescu.

25 **MANGALIA:** *Gala Tânărului Actor – 2005* de Antoaneta Iordache.

30 **GALAȚI:**

30 *„Grea misie" – un festival, și încă unul de comedie!* de Natalia Stancu;

32 *50 de ani de teatru la Galați* de Natalia Stancu.

34 **BUCUREȘTI:** *Încă o șansă...* de Corina Herghelegiu;

36 *Festivalul din cort* de Maria Sârbu;

37 *Tânărul veteran* de Constantin Paraschivescu.

38 Eseuri

38 *Piciorul amputat al Desdemonei și chirurgia postmodernismului* de Angelina Roșca;

46 *Sincretismul postbelic, modalitate de extindere a teatralității* de Oltița Cîntec.

54 Interviuri

54 Sergiu Tudose: *„Categoric și pentru totdeauna, prefer teatrul!"* interviu realizat de Oltița Cîntec;

58 Claudiu Goga: *„Îmi place să spun în spectacolele mele povești și să emoționez publicul"* interviu realizat de Maria Sârbu;

63 Adriana Grand: *„Și teatrul absurdului și teatrul metaforic trebuie abordate realist"*, interviu realizat de Doina Modola.

68 Spectacole

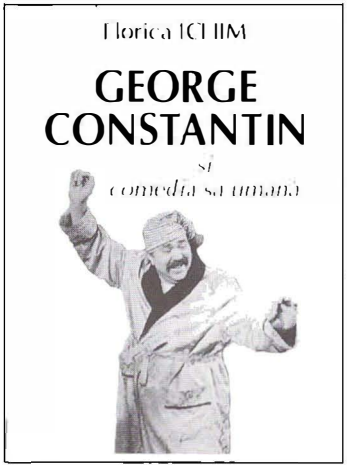
TIMIȘOARA

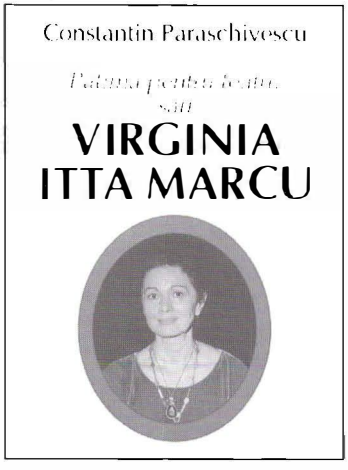
68 *O sinteză superioară* de Doina Modola *(Scaunele* de Eugen Ionescu – Teatrul German de Stat);

73 *Faust, acest Don Juan* de Andreea Dumitru *(Don Juan și Faust* după Christian Dietrich Grabbe – Teatrul Maghiar „Csiki Gergely");

77 *Aduși, goi, în cușcă, într-un laborator cu savante* de Ion Jurca Rovina *(Don Juan și Faust* după Christian Dietrich Grabbe – Teatrul Maghiar „Csiki Gergely");

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





71 *Sub efectul rostirii tragicului* de Ion Jurca Rovina *(Mireasa din Messina* de Friedrich Schiller – Teatrul German de Stat).

CLUJ

80 *Julietele lui Visky Andras* de Doina Papp;

82 *O expunere plictisitoare* de Mircea Morariu *(Ivanca* de Lucian Blaga – Teatrul Național din Cluj).

TÂRGU MUREȘ

84 *Legături primejdioase* de Mircea Morariu *(Kamikaze* de Alina Nelega – Teatrul „Ariel");

85 *Exercițiu de familiarizare* de Mircea Morariu *(Undeva în Seciuan*, după Bertolt Brecht – Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș).

BRAȘOV

86 *Catalanul Sergi Belbel – în premieră absolută la Brașov* de Natalia Stancu *(După ploaie* de Sergi Belbel – Teatrul „Sică Alexandrescu");

90 *În zona abținerilor* de Mircea Morariu *(Vă pupă Piticu' din Franța* de Antoaneta Zaharia – Teatrul „Sică Alexandrescu".

BUCUREȘTI

92 *Cele zece minute de faimă* de Adrian Mihalache *(Chicago* musical după piesa omonimă de Maurine Dallas Watkins – TNB).

BRĂILA

94 *Cui îi e teamă de Radu Afrim?* de Adrian Mihalache *(Adam Geist* de Dea Loher – Teatrul „Maria Filotti").

REȘIȚA

96 *O dilemă și soluțiile ei* de Mircea Morariu *(Pygmalion* de G.B. Shaw – Teatrul „G.A. Petculescu");

98 *Exercițiu de purificare* de Simona Burtea *(În spatele ochilor* de Nava Semel –Teatrul „G.A. Petculescu").

ARAD

99 *Jocul aparențelor* de Marinela Țepuș *(Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst – Teatrul „Ioan Slavici").

CRAIOVA

101 *Marile speranțe, micile evenimente* de Crenguța Manea *(Romeo și Julieta* de William Shakespeare – Teatrul Național „Marin Sorescu").

GALAȚI

102 *Un marș metaforic* de Ruxandra Anton *(Fuck you, Eu. Ro. Pa!* spectacol pe texte de Nicoleta Esinencu – Teatrul „Fani Tardini").

PLOIEȘTI

104 *Teatrul muzical la Ploiești* de Mircea Ghițulescu *(Călători în voia sorții* de Cornel Udrea și Marcela Țimiraș – Teatrul de Revistă Majestic).

106 **Proiect D'AYA:** *„Nopți de teatru pentru zile mai bune!" Punct și de la capăt* de Raluca Popescu.

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 11–12/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

108 Proiect Craiova: *Oskaras Korshunovas vine la Craiova* de Maria Sârbu.
109 Noi în lume: Michael Billington: *Un tric magic cu Molière* (traducere de Cătălina Panaitescu).
110 Din lume
110 Edinburgh. *Fringe – 2005* de Cristina Modreanu;
117 Casablanca. *Teatru studențesc* de Mircea Ghițulescu;
120 Madeira. *Șocul te(hn)ologic și alte impresii* de Elena Maria Șorban.
122 Cartea de teatru
122 Dinspre absurd spre tragic de Anca-Maria Rusu *(Teatrul absurdului. Între revelație filosofică și necesitate estetică* de Constantin Popa);
124 Diagnostic clar și netrucat de Roxana Croitoru *(Ieșirea din fașă* de Oltița Cîntec);
126 Mărturisitor al epocii teatrale de Constantin Cubleșan *(Căruța lui Thespis* de Ștefan Oprea);
129 Restituire de Mircea Morariu *(Istoria literaturii franceze – Clasicismul și literatura de idei* de Basil Munteanu);
131 Dincolo de mască de Mircea Morariu *(Măștile lui Alexander Hausvater* de Cristina Modreanu);
134 Să epilăm spre vest de Mircea Morariu *(Să epilăm spre vest* de Saviana Stănescu).
136 Teatrul „George Ciprian", Buzău la început de stagiune
144 TVR Cultural se prezintă

Cop. I: RODICA NEGREA în *Rose* de Martin Sherman.
Cop. II: VICTOR REBENGIUC în *Inimă de câine* de Bulgakov. Foto: A. Mihalcea.
Cop. IV: Criticul de teatru MARINA CONSTANTINESCU, directorul Festivalului Național de Teatru – 2005. Foto: Tudor Jebeleanu.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și Ministerului Culturii și Cultelor

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

P

TVR
CULTURAL

CICLUL CHARLIE CHAPLIN
Sâmbăta de la ora 14,00, la TVR Cultural

Ciclul Charlie Chaplin la TVR Cultural conține o serie de filme de marcă ale celebrului actor și regizor, urmate de câte un episod al documentarului Chaplin prin ochii prezentului. Documentarul reușește o prezentare aparte a operei lui Charles Chaplin, fiecare film al acestuia fiind comentat de un regizor contemporan, care ne împărtășește sentimentele sale legate de modul cum Chaplin i-a influențat și inspirat cariera cinematografică.

Sâmbătă 22 octombrie, TVR Cultural vă oferă de la ora 14,00 unul dintre cele mai celebre filme ale acestui geniu al cinematografiei: Timpuri noi (MODERN TIMES, SUA, 1936). Chaplin face din acest ultim film mut al său, presărat totuși cu efecte sonore, un adevărat manifest împotriva societății moderne, ultra-industrializate. Eroul său, Charlie, mereu în locul nepotrivit, la momentul nepotrivit, încearcă să țină piept unei linii de asamblare scăpate de sub control, apoi devine „cobai" într-un experiment cu un robot care ține neapărat să-i dea de mâncare ! În cele din urmă, după ce a trecut prin nenumărate peripeții, inclusiv printr-un azil de nebuni, Charlie întoarce spatele „beneficiilor" progresului, alegând să trăiască o viață mai puțin modernă, dar liniștită.

Filmul este urmat, de la ora 15,30, de episodul al patrulea al documentarului Chaplin prin ochii prezentului, episod care însoțește filmul cu o analiză interesantă și inedită a regizorilor Luc și Jean Pierre Dardenne.

TVR
CULTURAL

GEOGRAPHICA
Sâmbăta, ora 13,00

Moderator: Cristian Lascu
Producător: Daniela Mitache
Redactor: Liviu Tudora
Director de imagine: Mihai Buzura
Coordonator producție: Ioana Stan

Geographica, emisiunea oferită de TVR Cultural împreună cu revista National Geographic România, revine din această toamnă cu o nouă serie de subiecte incitante.

Moderată de Cristian Lascu, redactor șef al National Geographic România, desemnat în 1991 cel mai mare fotograf de peșteri din lume, emisiunea a fost concepută ca alternativă documentarele de pe canalele specializate, dar cu subiecte, în general, autohtone. Săptămânal, Geographica își poartă telespectatorii într-o călătorie prin spațiu și timp. Astronomia, arheologia, speologia, seismologia, ecologia, vor fi abordate într-o manieră accesibilă, dar riguroasă. Nici oamenii nu vor fi lăsați deoparte, antropologia găsindu-și un loc de cinste între temele propuse.

Vă așteptăm așadar în fiecare sâmbătă, de la ora 13.00, la TVR Cultural pentru o formidabilă călătorie alături de Geographica.

Jurnalul Cultural
Martorul obiectiv al vieții culturale

În asumarea rolului de moderator al universului cultural românesc, în grila de programe a postului TVR Cultural, un rol important, poate cel mai important, este jucat de Jurnalul Cultural, singura emisiune informativă exclusiv culturală din România și una dintre puținele de acest gen din lume. Prin edițiile sale, de la orele 07.00, 18.50 și 21.45, Jurnalul Cultural aduce în fața publicului cele mai proaspete informații legate de cele mai recente expoziții, concerte, lansări de carte și orice alte evenimente culturale din România și din străinătate.

În România se face cultură și pentru că – în ciuda mutațiilor care au afectat rolul ei în viața noastră de dupa '89 – există încă mulți telespectatori care vor să-i cunoască pulsul. Dar -asta este, poate, miza cea mai ambițioasă a Jurnalului Cultural – și pentru că există foarte mulți oameni care consideră cultura un domeniu care nu-i privește. Ei sunt provocarea noastră.

Faptul că Jurnalul Cultural e unic în mass media din România ar fi fost un suficient motiv de mândrie. Dar poate cel mai important motiv este că ea, cultura, e o formă – cea mai înaltă – de organizare a haosului. Adresându-se, de regulă, unei minorități, cultura intimidează, produce impresia că este apanajul exclusiv al unei elite. Jurnalul Cultural încearcă zi de zi să spulbere această prejudecată. Așa cum încercăm și să prezentăm o imagine cât mai vie și fidelă a vieții culturale românești. Scopul nostru este să-i convingem pe telespectatori că ea, cultura, face parte din viața tuturor. Chiar și din a celor care nu-și dau seama de asta.

TVR
CULTURAL

ÎNAPOI LA ARGUMENT
Joi, ora 22,00

Moderator: Horia-Roman Patapievici
Realizator: Camelia Robe
Director de imagine: Mihai Ciubreag
Redactori: Diana Boșoancă și Violeta Cioroianu

Rigoarea e o pasare rară în numeroasele dialoguri ce împânzesc mass-media culturală. Puțini sunt cei care și-o propun. Patinajul ideilor e adesea de neoprit. Interlocutorii sunt încântați de propriul verbiaj mimând diversitatea lecturilor și multitudinea observațiilor cantonate în țarcul locurilor comune.

Dialogul modelat de Horia Roman Patapievici își propune chipuri și abordări mai puțin frecventate, alături de nume binecunoscute ale culturii românești. Iar miza discursului va fi decuparea unei idei ferme așa cum se reflectă ea în întâmplările vizibile sau mai ascunse din jur.

Emisiunea realizată de Camelia Robe împreună cu directorul de imagine Mihai Ciubreag și cu redactorii Diana Boșoancă și Violeta Cioroianu este înregistrată între splendidele picturi și sculpturi din reședința familiei Frederic Storck și Cecilia Cutescu Storck.

Astfel, în fiecare joi, de la ora 22,00, Horia-Roman Patapievici, moderatorul emisiunii „Înapoi la argument", își propune să decupeze din realitate, prin abordări mai puțin obișnuite, idei de dezbatere.

TVR
CULTURAL

PLUS/MINUS ARTĂ
Miercuri, ora 22,00

Moderator: Cristina Modreanu
Regizor artistic: Mara Pasici Manolescu
Realizatori: Lorelei Mihala si Cristina Modreanu

Odată cu noua grilă de toamnă a canalului TVR Cultural, emisiunea „Artă versus artă" își schimbă formatul. Noul talk-show se va numi „Plus/minus artă" și pornește de la ideea că nu orice „fapt de cultură" este benefic.

Opunându-se emisiunilor culturale omagiale de care încă nu am scăpat, „Plus/minus artă" se dorește o emisiune bazată pe ideea de responsabilitate a celor implicați în acte de cultură, care, nu de puține ori, propun modele greșite. Enorm de mulți bani sunt cheltuiți pentru „evenimente culturale" lipsite de impact, fără nici o semnificație, dar care pot otrăvi spațiul public, pervertind gustul spectatorilor și sabotând ideea de cultură, în general. Noua emisiune moderată la TVR Cultural de Cristina Modreanu își propune tocmai demascarea acestor impposturi.

În fiecare ediție, în funcție de exemplele din domeniile alese, emisiunea va include scurte cronici ale unor consultanți de specialitate, tineri critici recunoscuți pentru profesionalismul și incisivitatea lor: Iulia Blaga (film), Paul Cernat (literatura), Cosmin Costinas (arte vizuale), plus „antirecomandari" din domeniul teatrului asigurate de moderatoarea emisiunii. Pastilele critice din fiecare domeniu vor conține și citate din cronici apărute în revistele de specialitate și paginile de cultură ale ziarelor pe care producătorii așa-ziselor „evenimente culturale" evită să le citeze.

Așadar, în fiecare miercuri de la ora 22,00, TVR Cultural vă propune un talk-show incisiv care va puncta plusurile și minusurile actelor de cultură.